

# الحدائث في الفن .. العربي المعاصر !!

■ د. عفيف البهنسي\*

العواصم العربية، بدأت بالانتشار مذاهب الحدائث الفنية التي تلقفها بسرعة الفنانون العرب، دون المرور بإرهاصات هذه المدارس، بل كانت قفزة سريعة تجاوزت الانطباعية والتعبيرية إلى التجريدية، دونما المرور بالمستقبلية أو الدادائية التي بقيت غائبة عن خيال الفنان العربي.

لقد انتشرت التجريدية في المحترفات الفنية ليس بصفتها ممثلاً للحدائث فقط، بل بوصفها أيضاً ربطاً مباشراً بين الحدائث والأصالة .

رافق الاحتلال الأوربي على البلاد العربية غزو ثقافي شامل ، أفسح في المجال إلى تلاقي الثقافات بشكل مباشر، بعد أن كانت الرحلات التي قام بها رواد النهضة إلى الشمال، وما كتبوه عنها استشراقاً غير مباشر لثقافة مختلفة عن الثقافة العربية .

هكذا ظهرت مؤثرات الثقافة الأوربية متباينة، على الرغم من التحفظات التي كانت تفرضها كرامة الهوية العربية، ولعل الفن التشكيلي كان من أبرز أشكال الثقافة الأوربية نفاذاً، على الرغم من اختلاف مفهومه عن تقاليد الفن العربي الإسلامي الذي كان سائداً.

## معلمة الفن العالمي

### بداية الفن المعاصر

يدت مظاهر الفن الجديد في البلاد العربية نتيجة تقاطع العلاقات مع الشمال ، فلقد كانت ظاهرة التقاطع الأولى تكمن في ظهور الواقعية التي لجأ إليها المستشرقون الذين زاروا البلاد العربية، على رأسهم دولاكروا، ونقلوا مظاهر الحياة الاجتماعية والتقاليد بأسلوب تقرير يلفت أنظار النخبة الثقافية إلى أهمية هذا التصوير الحاذق، الذي نقل مشاهد مألوقة من الجمهور ، ارتفعت إلى مصاف التكريم التشكيلي في المعارض التي رعاها الخديوي وشجع على اقتنائها بأسعار عالية.

ظهر الفن التشكيلي في مصر ، بتأثير الثقافة الانفتاحية على الغرب، التي ابتدأت منذ الحملة الفرنسية (1798-1800) وما يرافقها من علماء ورسميين وأدباء، استقر بعضهم في مصر بعد فشل الحملة.

وعندما قام محمد محمود خليل راعي الفن باقتناء أعمال انطباعية وتعبيرية وإنشاء متحف للفن الحديث العالمي ، وقامت مدرسة الفنون في القاهرة منذ عام 1908 بإدارة فرنسية، تبين أن للصورة حقاً بالتمظهر بأساليب تختلف عن الواقع، فكان الفن الحديث اتجاهًا مفاجئاً ولكنه شديد القبول من رواد الحركة الفنية في مصر وفي باقي البلاد العربية، لبنان والجزائر والعراق وسورية. وبعد إنشاء كليات الفنون في

\* مؤرخ للفن العربي، والمدير العام للمتاحف والآثار سابقاً.



فاتح المدرس 1969 زيت على قماش 100×100.

تبعاً للتحول التربوي العربي الذي قاده الإصلاحيون، من سياسة ومفكرين، واستقر هذا الفن متطوراً باتجاه الحداثة التي ابتدعتها أوروبا، فكراً وأدباً وفناً وعمارة، وكان لا بد لهذه الحداثة من الانتشار عالمياً بتواتر مختلف، وبدأت واضحة في تيارات الفن العربي.

أما تجارب الحداثة فكانت أكثر تناسقاً بعد أن تقارب

ابتدأ الفن التشكيلي العربي بمرحلة معاصرة الفن الأوروبي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلاية على الشكل، والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر. ويجب القول إن تجارب المعاصرة كانت متشابهة ولكنها لم تكن متناسقة بين فناني الدول العربية.

لقد ظهر الفن الجديد في زمن متقارب في البلاد العربية





علي حسن، ربات الإلهام المقلقة، هيومان 12، 2006 زيت على قماش.

الخريجين الأوائل من مدرسة الفنون الجميلة التي أنشئت في العام 1908، وهم محمد حسن وراغب عياد ويوسف كامل ومحمود حسني ومحمود مختار النحات وغيرهم، ولكن رواد الإسكندرية تكونوا فنياً خارج حدود الأكاديمية وعلى رأسهم محمود سعيد ومحمد ناجي.

كان أسلوب رائدي الفن في الإسكندرية خارجاً عن القواعد الأكاديمية، مما جعلهما رواد الحداثة، محتفظاً كل فنان بأسلوبه المتميز وبمواضيعه الطريفة، فكان سعيد ميالاً إلى تصوير حياة الناس في الريف بينما كان ناجي مولعاً بتصوير المواضيع الغريبة عن البيئة المصرية، وكلاهما كان تعبيرياً اختزالياً، بدا اللون عند الأول واضحاً وقاسياً، بينما بدا عند ناجي شفافاً

التشكيليون وتلاقى اتجاهاتهم بسبب اطلاعهم مباشرة على تطورات الفن العالمي إبان وجودهم في أوروبا كموفدين لدراسة الفن في المعاهد المعروفة، وفي المشاركات التي تمت في المعارض المشتركة أو في البيناليات التي استوعبت لقاءاتهم وحواراتهم، ونشرت أخبارهم ونشاطاتهم. ولقد قدم النقاد أبحاثهم التي وطدت التعارف العميق بين الأساليب والاتجاهات، وحددت أوجه التوحد والتلاقي، لتكوين فن عربي حديث، ذي شخصية متميزة، محاولة إنقاذ الحداثة الفنية من العدمية.

### تيارات المماتة في المول العربية

يتحدث المؤرخون عن رواد الحركة الفنية في مصر، من



مصطفى فروخ منظر عام 1940 زيت على قماش 65×55

أعماله التصويرية الحداثوية.

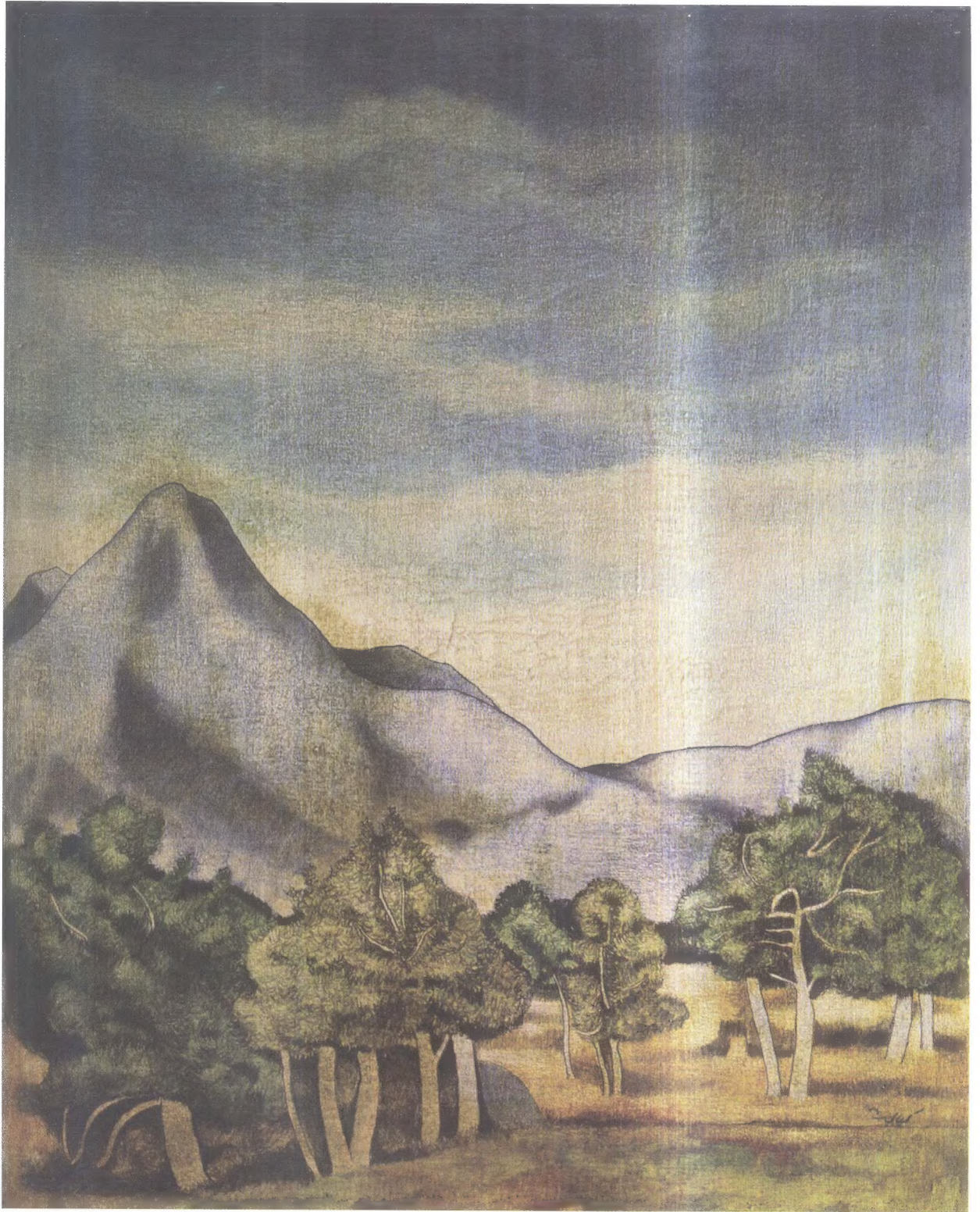
أما إسماعيل الشيخلي فلقد اختار مساراً فنياً اعتمد فيه على المحور العمودي، على أساس رومانسي لا واقعي، ومن أعلام النحت العراقي خالد الرحال ويمتاز أسلوبه بتفضيل القيم الفنية على القيم الواقعية، ومن أبرز المصنوعات العراقية سعاد العطار. ويمثل شاكر حسن آل سعيد البعد الواحد وعدمية التشكيل. وما زال ضياء عزاوي يقتحم الحداثة في لوحة عربية، ويصل صالح الجميعي إلى حدود التطرف التجريدي. ويبقى اسماعيل فتاح الترك النحات والمصور التفيكي.

وتتشابه ملامح المعاصرة في أعمال الفنانين العرب، وهكذا نرى بداية الفن الجديد في سورية، وقد اعتمدت على

ضبابياً. وفي القاهرة يبدو راغب عياد رائد الحداثة. كان الفن الشعبي في العراق سائداً قبل الفن الجديد، وكان الفن الفطري أسلوب الهواة والموهوبين. ومن أبرز الرواد العراقيين كان عبد القادر رسام الذي برز كفنان معلم اهتم بالمشاهد الطبيعية. أما فائق حسن فكان الفنان المبدع والأستاذ المعلم الذي أتم بالواقعية بمهارة عالية، وسار باتجاه الحداثة بثقة العارف.

وإذا كان علينا أن نتحدث عن النحات والرسام جواد سليم في هذه المرحلة المعاصرة، فإننا نراه قد انتقل إلى عالم الحداثة الفنية، دون أن يتخلل عن تأثير التراث العراقي وبخاصة في عمله النحتي الرائع " الحرية والثورة "، إلى جانب





لؤي كيالي منظر عام 1976 زيت على قماش 100×80سم





راغب عياد العمل في الحقل 1958 زيتية على سيلوتكس 85 × 154 سم

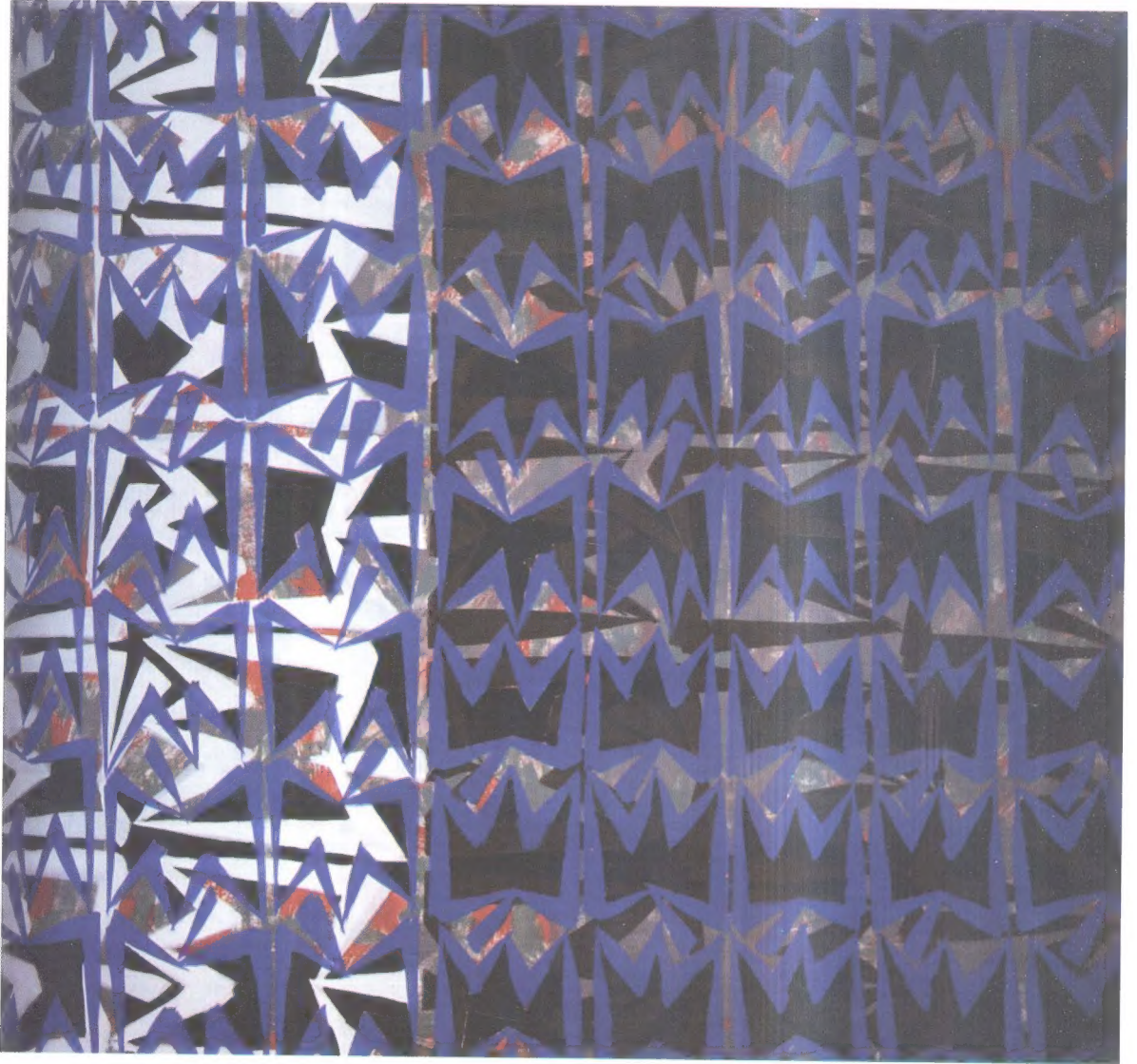
مبادرات الموهوبين ممن لفتوا الانتباه إلى أهمية التصوير الواقعي بمواضيعهم التاريخية والطبيعية. ولكن عودة الموفدين إلى إيطاليا والقاهرة لدراسة الفن، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فتحت الأبواب واسعة لإبراز الاتجاه الحداثي. وكان من أبرز الفنانين المحدثين نصير شوري ومحمود حماد وفتح المدرس و لؤي كيالي وممدوح قشلان، وبدأ تأثير الحداثوية واضحا في أعمال أدهم إسماعيل وروبير ملكي وإلياس زيات وغسان السباعي، وليلي نصير. ويعد المدرس رائد الحداثة الطفولية ، وتتجلى التعبيرية النقدية في أعمال يوسف عبد لكي، ويتحول نذير نبعة إلى التجريد الصخري ، وما زال تحدي الواقعية واضحا في أعمال أحمد معلأ وأسعد عرابي والنحات مصطفى علي. والنحات المفكر عبد الله السيد في منحوتاته الضخمة. وكان دعم النقد الفني واضحا في تعزيز تيار الحداثة

ومن رواد الفن الجديد في لبنان مصطفى فروخ مصور الطبيعة اللبنانية وقيصر جميل المعلم الفذ ابن القرية الجميلة ورائد الاغتراب، واستمر رشيد وهبي برسم الوجوه بتعبير ملّون، أما رفيق شرف فلقد برز بأسلوبه التراثي الشعبي. وتتجلى الحداثة في التضاد التشكيلي عند حسين ماضي وفي تجريدات شفيق عبود.

كان إسماعيل شموط، رائد الفن الجديد في فلسطين مع زوجته تمام الأكحل، ولقد لخص كلاهما معالم الفن الفلسطيني الذي نما تحت النكبات . وثمة مجموعة واسعة من الفنانين الفلسطينيين الذين انتشروا خارج فلسطين حاملين لواء الحداثة مع التزام بقضية استعادة الحق والارض المحتلة

وتشتهر في الأردن أسماء فنانين في النحت والحفر والتصوير، من أمثال مهنا الدرة الذي اتجه إلى التجريدية، بينما يتجه أحمد نعواش إلى الحفر، كما يتجه محمود طه إلى الزخارف والخط في تقنية خاصة. وانتقل كمال بلاطة إلى فن الغرافيك والطباعة، كما بدت أعمال الأميرة وجدان شفاقة مبسطة، واهتم ياسر الدويك بإبراز كتل مجردة موزعة في مساحات وخلفيات تعبر عن الدمار والخراب.ومن الحداثيين سامية الزرو، وصالح أبو شندي معتمداً على الخط واللون الوحيد. ومن أبرز النحاتين في الأردن منى السعودي في





حسين ماضي 1997/كربليك على قماش 140×130سم

منحوتاتها المجردة المبدعة.

### العمادة في دول الفليج

من الفنانين الرواد في المملكة العربية السعودية محمد سليم الذي أسس داراً للفنون وكان أول متخصص درس في فلورنسا، وعبد الحليم رضوي الذي عرض أسلوبه الحدائوي في النحت والتصوير في شواطئ جدة مع روائع النحت العالمي، وإلى جانبه عبد الله الشيخ وعالم الآلة، وطه الصبان والتجريدية اللونية. أما عبد الرحمن السليمان فلقد برز كمصور حدائوي

وناقذ فني. وتعد منيرة الموصلي من ممثلي الاتجاه الحدائوي مع يوسف تاجا

وفي الإمارات العربية المتحدة بدأت أولى المحاولات في العام 1972، ومن فناني الحدائة في الإمارات حسن محمد الشريف وتحولات التوافه، وشفيق حسين ومحمد يوسف علي، ونجاة حسن مكي و التجريد في النحت.

وفي البحرين كان عبد الكريم العريضي وإبراهيم سعد يوسف الذي انتقل إلى التجريد الحروفي مع حسين قاسم

السني، وكان راشد حسين العريضي من أوائل الحداثيين مع عباس موسوي وعبد الجبار الغضبان.

وفي سلطنة عمان اعتمدت الحداثة الفنية على نشاطات رواد الحركة الفنية. ومن أوائل هؤلاء أنور بن خميس سوميا، إلى جانبه سهير محمد فودة.

وفي قطر برز من المصورين الحداثيين سلمان إبراهيم المالكي وحسن الملا ويوسف أحمد الكور في أسلوبه الحروفي. ومن رواد الحداثة في الكويت النحات سامي محمد وخزعل القفاص وثريا البقاصمي وصبيحة بشارة وعبد الرسول سلمان وعيسى صقر، وقاسم ياسين بأسلوبه الحروفي ويعقوب دشتي. وخلال عقد الخمسينيات انفتح الفنانون في السودان على الحداثة وكان محمد أحمد شبرين قد كوّن أسلوباً وسطاً بين الجمالية السودانية والجمالية الإسلامية، وكان إبراهيم الصلحي من مؤسسي "مدرسة الخرطوم" الحداثيّة التي استعارت من التقاليد الفن الإسلامي، ثم تتحول نحو الحداثة الأوربية ومثالها أعمال صالح الذكي ورباح الغانم.

و ظهرت الحداثة جليّة في أعمال أحمد عبد العال وعمر خيري وحسن علي أحمد المصور التجريدي وإبراهيم الصلحي رائد الفن العربي في السودان. ويعدّ أحمد محمد شبرين من أبرز الفنانين السودانيين المعاصرين إذ قاد الحركة الفنية من خلال مناصب مختلفة، ومارس الحداثة منذ العام 1960.

### المائة في الهرب العربي

وتعود الحركة الفنية الحداثيّة في ليبيا إلى المحاولات الأولى التي قدمها علي قانا وبشير حمودة وعلي زويك وعلي عباني ممن عاصروا الاتجاهات الحداثيّة.

لقد كان الفنان الجزائري محمد راسم العبقري الأول الذي ترك روائع الأعمال الفنية التي زينت الكتب والمصاحف الشريفة بأسلوب ينتمي إلى المنمنمات

ولم تلبث الحركة الفنية في الجزائر أن سارت باتجاه حديث يتمثل في أعمال أزواوي معمري وعبد الحليم هامش وهو اتجاه شعبي طفولي محور، برزت فيه الفنانة الشهيرة باية وحسن بن عبورة،

لعل رائد الحداثة في تونس الهادي التركي الذي توقف عند

حدود التجريد المستمد من الزرابي التونسية. أما جلال بن عبد الله فلقد تمسك بتقاليد الفن الإسلامي من حيث تحويل الشكل وتبسيطه مستهدياً بفن المنمنمات. وبرزت صافية فرحات في أعمالها التي انطلقت من المهن الشعبية لكي تجعلها نسيجاً قماشياً هو اللوحة المؤطرة.

وفي مجال النحت برز الهادي السلمي في البداية كفنان ملتزم ثم لم يلبث أن انحرف نحو الحداثة بأسلوب تجريدي. وفي مجال النزعة الكتابية كان نجا مهداوي ونجيب بن الخوجة من أبرز المبدعين. ومن الحداثيين الحبيب بيده وسمير التركي وسامي بن عامر.

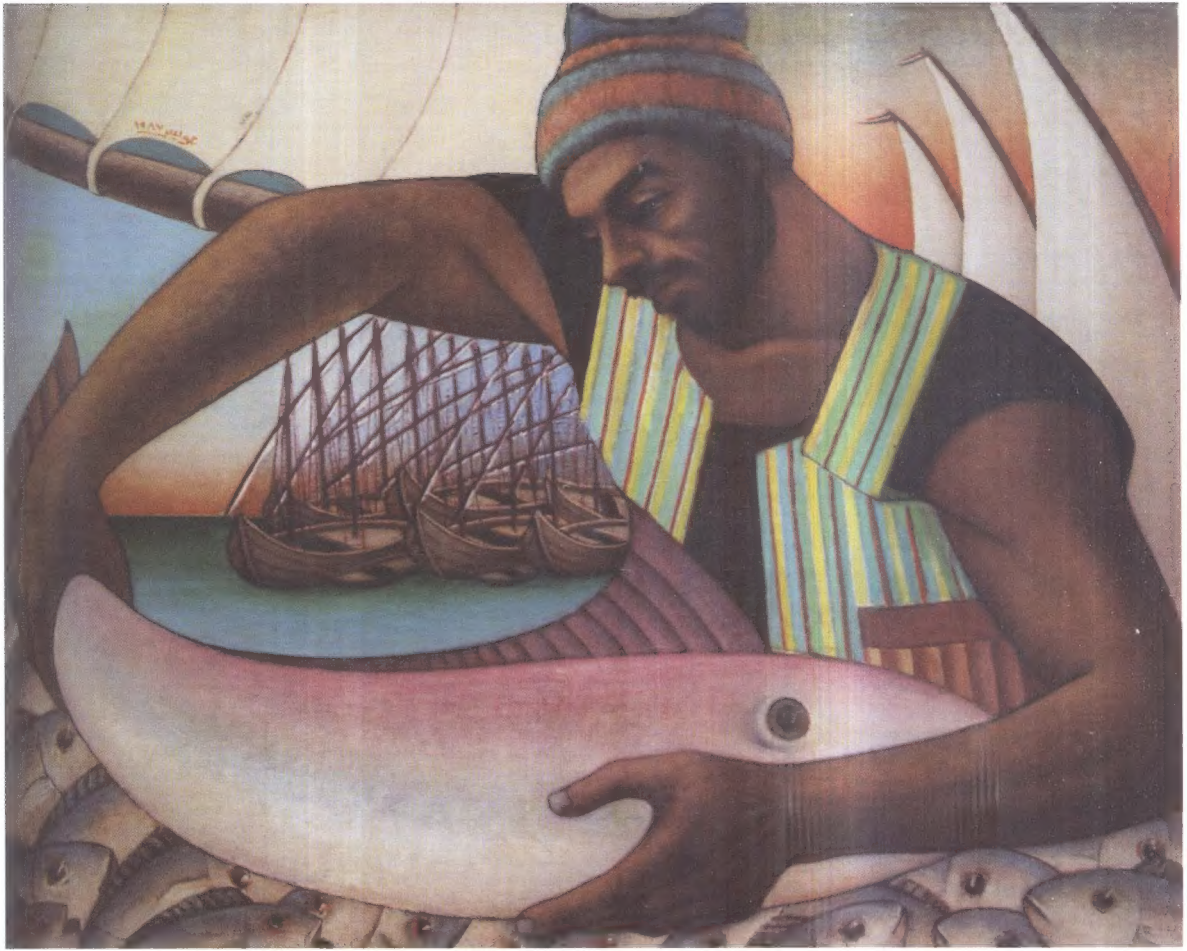
يرتبط الفن التشكيلي في المغرب في ممارسة الفن الفطري كما تم في تونس والجزائر. ثم اتجه الفن في المغرب نحو الحداثة بحماس شديد، ومن أبرز المصورين الحداثيين فريد بلكاويه وكريم بناني ومحمد قاسمي ومصطفى حافظ ومحمد مليحي المصور والنحات ومحمود حميدي وحسين طلال. أما جلال غرابوي فلقد مارس التجريدية العفوية على نقيض أحمد شرقاوي الذي يتمثل الوشم والرسم القروي في أعماله التجريدية .

### المائة والأعمال

أمام انحراف الحداثيّة باتجاه العدمية والعبث ، تجلت رغبة الفنان ، مصوراً كان أم نحاتاً في البحث عن هوية عربية متميزة في الفن ، عن طريق العودة إلى مخلفات التراث و محاكاة ما قدمه السلف مع بعض التحوير ، وما زال الإعتماد على جماليات الخط العربي ملاذ الحداثيين سعياً وراء تأصيل الفن الحديث .

لقد كانت هذه الخطوات جادة و واعدة في مجال التأصيل ، ولكن كثيراً ما كانت هذه المحاولات سطحية ، و يعود ذلك إلى عدم الدخول إلى أعماق الصيغ الفنية والأشكال التي قدمها الفنان العربي في السابق، و إلى عدم التمكن من إكتشاف أسرارها و ألغازها و القيم الجمالية فيها . فلم يستطع أن يفسر أسباب التحوير في تطوير الأشكال الإنسانية أو الحيوانية أو الطبيعية ، و لم يستطع أن يفسر أسباب الإبداع في تمييق و تمييط الخط العربي ، أو في تجريد الأشكال و تحويلها إلى





حامد عويس ، الصياد والسمكة ، 1987 زيت على قماش، 80×100سم.

### الحروفية و المداونة

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير، من أمثال محمد طه حسين، ورؤوف عبد المجيد وحامد عبد الله في مصر، و سامي برهان ومحمود حماد في سورية، وجميل حمودي، وشاكر آل سعيد، وضياء عزاوي في العراق ووجيه نحلة، ولور غريب، ورفيق شرف في لبنان، وإبراهيم الصلحي، وشبرين في السودان وتوفيق عبد العال في فلسطين.

ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أو الحروفي، ولكن لا بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي وهوفر كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية وأهميتها في تقويم الفن التجريدي .

عناصر هندسية أو عناصر نباتية رمزية ، لم يستطع أن يعرف لماذا خرق الفنانون قواعد المنظور البصري ، وما هي أسس هذا الخرق ، و هل كان خرقاً أم أن ثمة منظوراً مختلفاً عن المنظور البصري الرياضي كان العربي قد بنى عليه فنه التشبيهي ، كما أنه لم يعرف لماذا حاول الفنان إملاء كل فراغ في لوحته ، إن ثمة تفسيرات غريبة كان قد قدمها بعض الدارسين مما زاد في غموض المسألة و جر الفنان إلى الوقوع في عملية تقليد أو تكرار أو تحوير مفتعل لصيغ الفن العربي . وكان لا بدّ من النهوض بالبحث عن جمالية الفن العربي بتأسيس علم جمال عربي نحاول لملمة أطرافه من خلال دراسات معمقة في مفردات الفن العربي ، العمارة والرقش والترقين والخط .

الصيغ الشعبية المجردة والأحرف المجردة  
لقد تعدد الفنانون الكتابيون ، أو الذين استعملوا الكلمة  
لتجربة من تجاربهم الإبداعية ، و نذكر منهم حمدي خميس و  
صلاح كامل "مصر" ويوسف أحمد "قطر" وأحمد سعيد عمر  
و سالم جميعي " الكويت " و الأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن  
مناخ شعبي . وفي لبنان رفيق شرف و عادل الصغير و لوريس  
غريب و سعيد عقل ، و في فلسطين توفيق عبد العال و سلوى  
روضة ، و في المغرب محمد سرغيني و أحمد حميدي و لطيفة  
التيجاني ، و في العراق تركي حسين علوان و غازي السعودي.  
و يمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين  
هما محمد شبيرين و إبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في  
الخرطوم ومضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في  
مدرسة سلايد و اشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر .

و من النحاتين لابد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال  
السجيني " مصر " و محمد غني حكمت " العراق " الأول  
بأعماله النحاسية البارزة ، و الثاني بتكويناته المجسدة الكتابية  
، يشاركه في هذا الاتجاه سامي برهان ( سوريا ) في منحوتاته  
الميدانية .

### العروفية و المئات

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من  
الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير ، من أمثال محمد  
طه حسين ، ورؤوف عبد المجيد و حامد عبد الله في مصر ، و  
سامي برهان و محمود حماد في سورية ، و جميل حمودي ، و شاعر  
آل سعيد ، و ضياء عزاي في العراق و وجيه نحلة ، ولور غريب ،  
ورفيق شرف في لبنان ، و إبراهيم الصلحي ، و شبيرين في  
السودان و توفيق عبد العال في فلسطين .

ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أو الحروفي ، ولكن لا  
بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي  
و هوfer كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية  
و أهميتها في تقويم الفن التجريدي .

على أن ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى  
أساساً في تبرير استعمال الحرف و ظهور الفن الكتابي العربي

على أن ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى  
أساساً في تبرير استعمال الحرف و ظهور الفن الكتابي العربي  
الحديث ، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبي الذي يكتنف  
بعض التحليلات ولكن سامي برهان ( سوريا ) كان منذ عام  
1958 أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل  
هيئاته التشبيهية ، وانتقل بالحروفية إلى فن النحت ، ويستفيد  
يوسف سيدا ( مصر ) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين  
لوحاته شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة .  
على أن وجيه نحلة ( لبنان ) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم  
التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة  
في موضوعاته . ويمزج ضياء عزاي ( العراق ) بين الصورة  
المتأثرة بالفن الراقدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين  
مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات ، ويربط أحمد  
عبد العال ( السودان ) الكلمة والحرف بالصورة ويفرض رافع  
الناصر ( العراق ) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة  
واضحة من العبارات والجمال . على نقيص علي عباي ( ليبيا )  
الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من  
الألوان أو الرقش المجرد . و يقلب عبد القادر أرناؤوط ( سورية )  
الكتابة إلى الرقش ، بينما تصبح عند محمد حميدي ( المغرب )  
رموزاً صوفية هندسية ، وهي كذلك عند شاعر حسن آل سعيد  
( العراق ) ولكنها عفوية وليست هندسية ، ويحاول جميل حمودي  
( العراق ) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدو الأحرف لديه  
متواضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة .

وينتقل محمود حماد ( سوريا ) من الكلمة الواضحة إلى  
الكلمة اللغز أو الطلسم ، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة  
تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية ، بينما نرى حامد ندا  
( مصر ) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف صيغة شعبية أو بدائية  
في لوحة تحمل هذه السمة . وينسج تركي محمود بك ( سوريا )  
بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكون موضوعاً . أما  
حامد عبد الله ( مصر ) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً  
مألوفة ولكنها بقيت رمزية ، ولكن محمد غنوم ( سوريا ) يبقى  
أكثر الفنانين الكتابيين حفاظاً على تقاليد الخط العربي  
الموزون ، ويكتفي نجا مهداوي ( تونس ) بالاعتماد على جمالية  
الخط دون الاتكاء على صيغته البيانية .

و قد يكون احمد شرقاوي "المغرب " قمة في استعمال



الحديث، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبى الذي يكتنف بعض التحليلات ولكن سامي برهان (سوريا) كان منذ عام 1958 أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، وانتقل بالحروفية إلى فن النحت، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات. ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة ويفرض رافع الناصري (العراق) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل. على نقيص علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط (سورية) الكتابة إلى الرقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية، وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي (العراق) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدو الأحرف لديه متواضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة.

وينتقل محمود حماد (سوريا) من الكلمة الواضحة إلى الكلمة اللفز أو الطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف صيغة شعبية أو بدائية

في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك (سوريا) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكوّن موضوعاً. أما حامد عبد الله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً مألوقة ولكنها بقيت رمزية، ولكن محمد غنوم (سوريا) يبقى أكثر الفنانين الكتابيين حفاظاً على تقاليد الخط العربي الموزون، ويكتفي نجا مهداوي (تونس) بالاعتماد على جمالية الخط دون الالتكاء على صيغته البليانية .

وقد يكون أحمد شرقاوي "المغرب" قمة في استعمال الصيغ الشعبية المجردة والأحرف المجردة

لقد تعدد الفنانون الكتابيون ، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الإبداعية ، و نذكر منهم حمدي خميس و صلاح كامل "مصر" ويوسف أحمد "قطر" وأحمد سعيد عمر و سالم جميعي "الكويت" والأخيران سعياً إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي . وفي لبنان رفيق شرف و عادل الصغير و لوريس غريب و سعيد عقل ، و في فلسطين توفيق عبد العال و سلوى روضة ، و في المغرب محمد سرغيني و أحمد حميدي و لطيفة التيجاني ، و في العراق تركي حسين علوان و غازي السعودي. و يمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين و إبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم ومضى إبراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد و اشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر .

ومن النحاتين لا بد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني "مصر" و محمد غني حكمت "العراق" الأول بأعماله النحاسية البارزة ، و الثاني بتكويناته المجسدة الكتابية . يشاركه في هذا الاتجاه سامي برهان (سوريا) في منحوتاته الميدانية .

\* \* \*



منذر کم نقش 2008 با ستل علی ورق 140×177 سم.



## جمال العلاقة..

### بين فكرة الشكل ومعرفته

### بين مفهومي الاتصال والانفصال!!

■ د. فاروق علوان\*

الواقعي، من مادة إلى صورة إلى مُدرك إنما يعني القدرة على الإمساك بهذا الشكل واستيعابه، وعليه فإن كل نظام إدراكي أو معرفي إنما يُتيح المجال للوعي لأن يُحقق ذاته. وهكذا فإن الأشكال التحويلية الكبرى في التشكيل الفني الحديث وما بعده والمعاصر إنما هي نظم شكلية تؤكد سلطتها على الوعي النقدي المعاصر بكونها أشكالاً بحد ذاتها.

ويتبين لنا هنا أن مفهوم إرادة المتحول وقوته ليست هي السيطرة على الواقعي وإنما هي مواجهته من خلال الانحراف عنه أو تحريفه وتحويله وتغييره وتبديله. وهذا هو الفرق بين واقعي ولا واقعي متحول في التشكيل الحديث وما بعده والمعاصر. وهذا هو الفرق بين فكرة الشكل - أي أيديولوجيته - ومعرفته. فمعرفة الشكل إنما هي قوته في ذاته، وعندما تُستخدم هذه القوة للسيطرة على الأشكال الأخرى إنما تصبح سلطة، وأدلجة الشكل سوف تتحرف بالمعرفة من قوة في ذاتها إلى

انتبه الفكر الفني التشكيلي الحداثي وما بعده والمعاصر إلى أهم إشكاليات التوفيق بين الواقعي والمتحول كأهم فكرة لاتصلالية تاريخ التشكيل ذاته. إذ إن الحيوية المتجلية في الشكل الفني، والتي يدعوها هنري فوسيون بـ (حياة الأشكال)<sup>(1)</sup> تؤكد ديمومتها واستمراريتها في جدليتها الذاتية. وفي الوقت ذاته تتداخل جدلية الواقعي مع جدلية المتحول لتنتج كلية تاريخ الفن والشكل الفني. وهكذا يقدم الوعي الفني انتصاراته في تلك التفسيرات الشمولية للواقعي وللمتحول عنه الذي يجعله يشعر بشعور الإلفة بينه وبين العالم الذي يسكنه إذ يظل الوعي الفني الحديث وما بعده والمعاصر يعقلن المتحول ويؤكد به إعادة إنتاجه حسب التأويل الذي يبتكره الوعي ذاته.

لقد اكتشف الفكر الفني الحداثي وما بعده والمعاصر أن أولى معالم إرادة قوة المتحول إنما تكمن في عملية إدراكه، إذ إن تحول الشكل من الواقعي إلى اللا واقعي أو من اللا واقعي إلى

\* رسام وباحث في علم الجمال والنقد، محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



يکدان آتاسی.





منی حلاق رخام 60 سم

قوة سلطوية تعدم حقيقتها الأساسية، وتصبح صيغة من صيغ التسلط. وهكذا ترتد أيديولوجية الشكل عن حقيقتها وأصلها المعرفي لتلغي عملية الإدراك ذاتها، وتقضي على الموضوع المُدرَك بكونه معرفة خالصة وتقبله بكونه أداة سيطرة.

إذن يمكن القول: إن إلغاء فكرة إدراك المتحول في ذاته إنما تعني قطع اتصاليته بعالم التشكيل، وبالتالي يتم إلغاء الذات الداركة له وتلاشي العلاقة المزدوجة (داخل/خارج)، وبذلك فإن النماذج الشكلية التحويلية-التأويلية، ستخرج حتماً من تاريخ التشكيل والتشكُّل على الرغم من أنها تدَّعي استيعابه. ويُسمي النظام المعرفي للشكل الذي يحتوي على الأنموذج الشكلي التحويلي - التأويلي مكتفياً بتسويغ ذاته بقدر ما يدَّعي قدرته على تبرير وجوده.

والحق أقول: إن ما يمكن أن يكسر الحلقة بين فكرة الشكل ومعرفته، هو الخروج من نظام الداخل المغلق وفتح العلاقة وديمومتها بين الداخل والخارج معاً. ومن هنا جاءت الأفكار الفنية الحداثية لتكسر هذه الحلقة وتقدم مفهوم التحول بكونه النتاج الشكلي الجديد الذي يمتلك أنظمة التحول المتعددة، وبالتالي يمكن إدراكه بأشكاله المتنوعة. وهنا أستطيع القول: إن العبقرية الفنية وعظمتها تكمن لا في كشف واكتشاف متحول واحد لكل أشكال الفن وإنما في اكتشاف وإنجاز أشكالٍ نهائية من المتحولات الشكلية.

وهنا تتبدى لنا أفكار الحداثية وما بعدها والمعاصرة بكونها دعوة لنقض الاتجاهات الواقعية ومنهجيتها في الشكل المنتظم بكونه نظاماً مثالياً تعارض به كل ما هو متحول ومتغير عنه. إذ إنها فهمت المنهجية بمنطقها الخالص في الحفاظ على تماسك البنية الداخلية لنظم الشكل المعرفية بكونها مبدأ هوية. بدلاً من عودة الكثرة من المتحولات الشكلية إلى الواحد الأصلي كمبدأ ميتافيزيقي. ولم تدرك أن المبدأ الوصفي يمكن أن يحل هذه الإشكالية، إذ إن الواحد الأصل هو الذي يفسر كثرة الأشياء والمتحولات والوقائع بكونه المبدأ والأصل أو الكينونة لكل ما هو متحول ومتغير. وكأنما يُخَيَّل للواقعية بأن منهجيتها لا يمكن أن تستوعب الكثرة أو الكل. والكثرة هذه أو الكل قد تكون تجريداً هندسياً أو حتى تجريداً واقعياً. لهذا أصيبت فكرة الاتصالية بالشكل الواقعي بكونه المبدأ والأصل بهلعٍ أمام فكرة المتحول المنفصل في التشكيل المعاصر وعدَّتْها بمثابة نسف للتاريخ

أحمد مراد 60 سم.





سوسن الزعبي.



أحمد ياسجي

لها الضربات دائماً.

وهنا بمقدورنا القول: إن كل الحركات الواقعية في التشكيل وأهمها الواقعية الاشتراكية قد وَحَّدَتْ بين المضمون والمنهج، ونظرت إلى الفن بكونه إيقاعاً واقعياً سكونياً ثابتاً يستمد عقلانيته من جدليته ذاتها، ولم يُعَدَّ تاريخ الشكل - حسب رأي منظريها- تسلسلاً تتابعياً محسوب الخطوات، وإنما هو مورفولوجيا تسقط من العقل على الواقع لينعكس الواقع ذاته في عقل الفنان. لهذا نجد أن الواقعية الاشتراكية قد حددت مورفولوجيا الفن والشكل الفني سلفاً، إذ إن (الرائع في الفن إنما هو الرائع في الحياة، في الواقع نفسه)<sup>(3)</sup>، على حد تعبير الماديين الديالكتيين.

إن هذا التحديد المورفولوجي للفن والشكل الفني إنما يعطي سلطة على الفن وتاريخ الشكل الفني فتتقلص حدوده من مساحة لا منتهية إلى مساحة منتهية. ويصير الزمان الفني ذو اتجاه طولي مختزل بلحظتي الماقبل والمابعد. ولا شك أن تاريخ الفن والشكل الفني يتأثر بالظاهرة

الفني بأكمله. وهذا ما يذكرنا بمقاربة فلسفية هامة هي غضب سارتر عندما قرأ كتاب (الكلمات والأشياء) لـ ميشيل فوكو وعُدَّ انبعاث المنفصل إنما هو نسف للتاريخ الفكري بأكمله.

كانت الاتجاهات الواقعية في التشكيل تحاول تصعيد منهجيتها إلى نوع من الشكلانية الأصلية في فعل (التشميل)<sup>(2)</sup> متناسية أن التشميل يلغي الجدلية بكونها حركية في تاريخ الفن والشكل الفني، فضلاً عن كونه يُصعَّد الحركية نفسها نحو التجريد. إذ إن فعل التشميل إنما هو استبعاد منهجي لكل حدود المنفصل، وفي نهاية المطاف ما هو إلا منهج يحطم موضوعاته وأشكاله مُبقياً فقط على هياكلها المتهرئة في خضم فراغ سديمي لا نهائي.

إذن، فكل الاتجاهات الواقعية قد حملت على مفهوم التحول الشكلي في الفن كل منها بأسلوبها ومنهجها الخاص، ومن البين أنها إنما كانت تتعامل على المضمون دون المَسَّ بأنظمة الشكل التحولية، لا بل إننا نرى أن كثيراً من المتحاملين إنما كانوا يتبنون - بلا وعي- النظم التحويلية الشكلية التي يكيلون





عبد الناصر ونوس، العولمة.

هنا فإن أفكار الحداثة وما بعدها والمعاصرة لم تعرض تفسيراً للشكل المتحول بقدر ما قدمت نظاماً لفهمه. إذ إنها لم تقدم الزمكانية بكونها مفهوماً أو معنى قائماً بذاته على الدوام. وإنما حاولت توجيه التحليل الشكلي إلى الزمكانية بكونها إطاراً، ومحتواها بكونه حدساً حسياً - حسب التعبير الكانطي- وهكذا تكون الزمكانية مفهوماً عملياً أكثر من كونها مفهوماً أنطولوجياً.

ومن هنا سيطر مفهوم التحول في الشكل بكونه لا متناهي التشكل، ومن هنا كانت تجارب الفنانين الحداثيين وما بعدهم والمعاصرين، سواء أكانوا تعبيريين أو سرياليين أو تكعيبيين وغيرهم. أم كانوا من التجريديين الميتافيزيقيين يعالجون الشكل وتشكلاته اللامتناهية بمنهجيات تجريبية تلغي كل حدود الشكل الواقعي ونظمه وتضع مقابله مُعادلاً اصطلاحياً

العقلانية بكونها تمييزاً له من حيث كونه مفهوماً زمانياً، وعقلنة الشكل إنما هي تجسيد لمبدأ العلية في التابع، ولا شك أن تاريخ الفن لا ينأى يُظهر علاقة الأشكال بعضها ببعض وإرجاعها إلى أنساق شكلية. وعندما يجنح عن تلك الأنساق فهو إنما ينحدر إلى فوضى الأشكال. لهذا ينبغي عدم الابتعاد عنها. إذ إن ثمة نسقاً شكلياً واقعياً كان أم تحولياً لا يمكن استيعابه طولياً أو تجاوزه عرضياً، وهذان الإتجاهان يمثلان إطاران لفهم الشكل إلا أنهما في الوقت ذاته لا ينفيان إمكانية حدوث إطارات أخرى. وبما أن الزمان عبارة عن أزمنة - كرونولوجيا-، والمكان ما هو إلا أمكنة، فإنه لا بد من التكلم عن فعل الفن أو حدث الفن بكونه مُشكلاً لزمكانيته الخاصة وليس متشكلاً بها أو محتوياً فيها. إذ ليس ثمة فاصل بين حدّي الاحتواء والتشكل ما دامت زمكانية الشكل متصلة بمضمونها دوماً من حيث الفعل والحدث. ومن



عبد الرزاق السمان.

للموضوعه. لهذا تطلب الأمر إستمولوجية فنية ذات إطار منهجي تطرح إشكالية المتناهي واللامتناهي بأساليب مباشرة. يصير فيها للشكل السابق قوة خلق وتوليد للشكل اللاحق. إذن، فالنظام التحولي يفترض التتابع بين حدوده ويعطي للنسق المعرفي الذي يجري على وفقه التتابع صيغة التوالي المتسلسل بتتابع المتواجد في اللحظات الآنية المتلاحقة للزمان. وهكذا فكل حدث فني أو تكوين شكلي إنما يحدث في زمن ما أو أنه يحتاج لحدوثه لزمن ما. مع أن هذا الزمن ليس ذا إيقاع واحد يتكرر بانتظام، وليس اتجاهها وحيداً لنظام التشكيل.

وبناءً على ذلك فاللامتناهي من التحولات الشكلية لا يخضع لنظام الكمّ، وإلا أصبح في النهاية متناهيًا من حيث الكيف. ولكن وعلى الرغم من استقلال المتحول الشكلي عن مفهوم الكمّ والعدد والعلاقات الكمية فإنه يظل دائماً ذا صلة بمفهوم الكمّ ذاته، إذ إن استقلاله كمفهوم يظل ممتنعاً عن التمثيل والتصور والكيف من دون حسابات كمية تحدده. وبالمعنى ذاته يتفق أوزياس مع مقولة غريماس: (الكيفيات تحدد الأشياء)<sup>(4)</sup>.

ليس حوارنا هذا بعيداً عن تاريخ الفن وفلسفته، إذ إن

وإذا كانت الرؤية الواقعية التقليدية للشكل ونظم تشكيله وتاريخه، حتمية التلاحق بين عناصره وإلى ما لانهاية. فإن فنون الحدأة وما بعدها والمعاصرة، وخاصة التجريدية منها، قد حطمت التسلسل المتناهي للشكل الفني بفكرة التسلسل ذا التحول اللامتناهي لذلك الشكل، وحررت الشكل الفني من

للموضوعه. لهذا تطلب الأمر إستمولوجية فنية ذات إطار منهجي تطرح إشكالية المتناهي واللامتناهي بأساليب مباشرة. يصير فيها للشكل السابق قوة خلق وتوليد للشكل اللاحق. إذن، فالنظام التحولي يفترض التتابع بين حدوده ويعطي للنسق المعرفي الذي يجري على وفقه التتابع صيغة التوالي المتسلسل بتتابع المتواجد في اللحظات الآنية المتلاحقة للزمان. وهكذا فكل حدث فني أو تكوين شكلي إنما يحدث في زمن ما أو أنه يحتاج لحدوثه لزمن ما. مع أن هذا الزمن ليس ذا إيقاع واحد يتكرر بانتظام، وليس اتجاهها وحيداً لنظام التشكيل.

وإذا كانت الرؤية الواقعية التقليدية للشكل ونظم تشكيله وتاريخه، حتمية التلاحق بين عناصره وإلى ما لانهاية. فإن فنون الحدأة وما بعدها والمعاصرة، وخاصة التجريدية منها، قد حطمت التسلسل المتناهي للشكل الفني بفكرة التسلسل ذا التحول اللامتناهي لذلك الشكل، وحررت الشكل الفني من





علا هلال 45سم.



عهد الناصر رجوب .

تاريخ الفن كله وتاريخ الشكل الفني إنما يقع في تماسٍ مباشر مع جدليتنا هذه. ولا نجانب الصواب إذا قلنا: لولا الصلة بين ما هو اتصال وما هو انفصال في فلسفة الشكل والتكوين من ناحية. ومفهوم التتابعات الشكلية والأسلوبية من الناحية الأخرى، لُسُمِّي تاريخ الفن والشكل الفني سرداً تتابعياً لغوياً. ومن هنا جاءت الإشكالية الدائمة بين تاريخ الفن وفلسفته.

\* \* \*

## مواش البحث ومصادره

(1) يرى هنري فوسيون في كتابه (حياة الأشكال) بأن لأشكال الفن حياة خاصة مستقلة وقوة مستقلة خاصة بها. وحياة الأشكال هذه ليست نتيجة للصدفة ولم تخلقها الضرورة التاريخية، وإنما هي خاضعة لقواعدها الداخلية الكامنة في الأشكال ذاتها، أو هي كامنة في مناطق العقل، وعليه فالشكل حياة متحركة في عالم متغير).

يراجع: مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج1، ت: محمد علي أبو درة ولويس اسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (القاهرة، 1971م)، ص479-480.

(2) استعرنا مصطلح التشميل من مبتكره سارتر الذي ضمَّنه في كتابه (نقد العقل الجدلي) ظاناً أنه يحرر الماركسية من واحدة تجسدها الاجتماعي المادي.

يراجع: سارتر، جان بول، نقد العقل الجدلي، ت: عبد المنعم الحفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، (بيروت، بلا تاريخ).

(3) نيدوشيفين، غ.أ، (علم الجمال الماركسي اللينيني كعلم من العلوم)، في كتاب: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ج1، تأليف: جماعة من الأساتذة السوفييت، ت: فؤاد مرعي، دار الجماهير ودار الفارابي، ط2، (دمشق وبيروت، 1978م)، ص31.

(4) أوزيلاس، جان ماري، (ما البنيوية؟)، في كتاب: البنيوية، تأليف: جان ماري أوزيلاس وآخرون، ت: ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (دمشق، 1972م)، ص67.



أنهم حويجة نحت / ارتفاع 3.5 سم.





## صفوان داحول ..

# حزن الفنان !!

■ أجرى الحوار بثينة الشيخ عبيد \*

ديكور.....) ولم أقدر حينها على استيعاب كل هذه المواد، وعندما جاء التخصص في السنة الثانية شعرت أنني على الطريق الذي أحب، وقد حالفني الحظ حينها بأن نمت البذور الأولى بداخلي على يدي استاذين كبار هما (محمود حماد والياس زيات) الذين كانا فنانين كبيرين يتمتعان بموهبة ارواء ظمأ الطلاب .

وبعدما أكمل الحظ طريقه معي إذ تخرجت من الكلية وكنت الأول على الدفعة مما مكنتني من أن أصبح معيدا فيها كما منحني كذلك فرصة السفر إلى بلجيكا لمدة خمس سنوات للدراسة والأختصاص وقد كان ذلك بالنسبة لي هدية القدر التي جعلتني أكمل في نفس الطريق .

هذه السنوات الخمس سمحت لي بأن أرى أهم الفنون التي أحبها قلبي وهي فنون الأراضي المنخفضة والتي كنت قدمت عنها بحثا بالدراسات، كما كنت مولع بـروغل وفنون القرن السابع عشر وهناك شاهدت أوروبا إلى جوارى وكان هناك معارض عالمية ومتاحف كبيرة كان فيها الكثير من التاريخ، وهذا ما اعتبره موجز الحياة الدراسية التي جعلتني في مجال الفن

■ كيف ترى لؤي كيالي في أعمالك ؟

- عندما دخلت كلية الفنون الجميلة لم أكن أعرف أي فنان بعد لذا لم تكن أحلامي معرفة لؤي كيالي أو نذير نبعة أو حتى فاتح

■ إذا عدنا للبداية فماذا نجد في ذاكرة صفوان داحول ؟

- البدايات أصبحت بعيدة قليلا بالنسبة لي إذ كانت الطفولة في سورية في فترة السبعينات حيث كان هناك اهتمام بالأطفال من قبل المراكز الثقافية، وكوني من مدينة حماه والتي فيها مركز (سهيل الاحدب).

والذي لأستطيع أن أنساه أول مرة ارتدت فيها هذا المكان وكنت حينها في الصف السادس وأظن أن له أثرا كبيرا في نفسي بما فيه من أجواء سحررتني كالموسيقى الجميلة التي لم أسمع بها من قبل واستاذ أتيق ولطيف يشرف على الطلاب اسمه جورج نحاس وطلاب يرسمون رسومات جميلة، وبقي هذا الأثر يرافقني طويلا كطاقة تدفعني باتجاه الرسم وأصبحت أعلم من حينها أنه هناك مكان أستطيع فيه أن أعلم الرسم وأن الرسم لم يبق مجرد هواية أقوم بها بمفردي بهذا بدأت القصة بدراسة عملية، وبعدها وعندما وصلت للبيكلوريا أصبح طموحي الدخول إلى كلية الفنون ومع صعوبة فهم الأهل لهذا الأمر - وكان ذلك في 1979، وبالرغم من صعوبة القول لا للأهل إلا أنني أصريت على الموضوع، وسجلت بالكلية وقبلت فيها ونتيجت ذلك انتقلت إلى مدينة دمشق التي لم أحبها في السنة الأولى لي فيها ولا حتى كلية الفنون التي احسستها في بادئ الأمر مليئة بالضجيج .

وكانت البداية مع الكثير من الأختصاصات (نحت

\* صحفية.



أعلم بهذا الشخص إلى أن لفت نظري إليه الدكتور الياس في السنة الثانية وقال لي أنت نحب لؤي كيالي، فسألت من لؤي كيالي ؟ فقال لي تابع أعماله ، أتوقع انت ستحبه . غيت هذه النصيحة في ذهني ، وقمت بالبحث عنه ، فوجدت نفسي أعنيته ولست فقط احبه . وبحثت عما كتب عنه في المجلات ، ووجدت حينها في مجلة الحياة التشكيلية أبحاثاً لا بأس بها عنه ويمكن أن يكون هذا أول تأثير عاطفي مباشر ولكن غير مقصود ، فقد كنت متأثراً

المدرس فقد كنت حينها قادم من مدينة مثلي الأعلى فيها جاري الذي يرسم لوحات بسيطة ، ولكن عندما أصبحت في الكلية صار من الضروري لي أن أتعلم أكثر ، وكانت النشاطات هائلة في ذلك الوقت في المراكز الثقافية وصالاة الشعب التابعة للفنون وحينها كانوا من الصالات التي كانت تستقطب فنانيين سوريين وعالميين لمعارضهم .

أما التأثير الأول للؤي كيالي فأنا نفسي لم أكن أدركه ولم أكن



، والشيء الجميل أنني لم أكن أشعر بالأذى ، فعندما يتأثر فنان بفنان آخر يمكن لهذا الموضوع أن يشعره بالإحباط ، لكن ذلك كان يشعرني بالسعادة ، و المقارنة بيني وبين فنان كبير في ذلك الوقت ، والذي له فضل في الفن التشكيلي السوري إلى الآن ، كانت في نظري مجرد مداعبة نقدية . ورغم ذلك لم أكن واثقا من تأثري به إلى هذه الدرجة ، ولم يكن هذا الموضوع - بداخلي أو بمرسمي - يعني كثيراً ، ودائماً لم أكن أرى أن هناك شخص يشبه الآخر ، لكنني كنت أعتبر الكلام في هذا الموضوع مجرد إطراء

به من قبل أن أعرفه أو أشاهد أعماله سواء بكيفية الخط أو وضع الشخص في اللوحة أو الفراغ الذي يحيط بالشخصية . وعندما عرفته أكثر عرفت لماذا قال لي الأستاذ إلياس ذلك . واستمر هذا الإعجاب أثناء مرحلة الدراسة . وفي بعض الأوقات من الطبيعي أن يتولع الطالب بفنان أكثر من الآخر . ولكنني حقاً لم أكن أعلم سبب التشابه الكبير بيننا ، أهو شيء من المحبة لهذا الشكل من الأعمال ، أو هو التقاطع في طريقة التفكير . وظل هذا الموضوع متداولاً فترة طويلة حتى في معارضي الأولى كان يذكر هذا التشابه





الحديثة جداً بدأت تشبه بعضها ، كما بدأت تسير باتجاه موحد ، لكن في قلب هذا الاتجاه نسطيع أن نقول أن لكل شخص غاية خاصة به يرسم من أجلها لا يشبه بها أي شخص آخر. لكنني لا أتخيل أنني مازلت في هذا المدار، وأنني أصبحت بعيداً عما كنت أفكر فيه وأنا طالب ، وهذا التغير ناتج عن تغير الظروف التي أعيش بها و تغير الزمن ، لكن روحي مازال تلك الروح الأولى ، مضافاً إليها تجربتي خلال السنوات المنصرمة ، هذه التجربة التي انعكست بدورها على سطوح لوحاتي .

معنوي أكثر من كونه عملي ، لأنه من المؤكد لدي أنه يرسم لسبب غير السبب الذي أرسم أنا لأجله ويستحيل أن يكون السبب الذي يرسم لأجله واحد لكن الإيحاء العام في الفنون وبشكل عام يعطي انطباع يمكننا من ربط كل مجموعة مع بعضها ، هذا إذا أردنا أن ننتقد هذا الفنان أو ذاك فسوف نربطه بطريقة ما بفنان ألماني مثلاً ، ربما لم يشاهده في حياته ، أو بفنان فرنسي لا يعلم عنه شيء . والاتجاهات في الفن ليست كثيرة ، فهي عدّة احتمالات ونحن ندور في مدارها . وهونمط من أنماط الفنون ، وحتى الفنون



على موضوع يحقق لي إمكانية لباس بها من التعبير ، وهذا التعبير هو ما أحجته أكثر من إحتياجي للشخص ذاته في اللوحة . فهو مجرد تواجد لنقول من خلاله كلمتنا . ولكن إذا قيل لماذا المرأة ؟! .. فسأقول أننا لورجعنا إلى التاريخ العربي والغربي ، أو تاريخ الفنون القديمة ولغاية الآن سنجد أن المواضيع إن كانت إنسانية سوف يكون فيها تواجد للمرأة أو لمجموعة إنسانية ليس أكثر . و بالنسبة لي كان هذا الخيار صدفة وليس مقصوداً . لأنه كان لابد من تواجد إنساني في اللوحة حتى في عدم حضوره فإن أشياءه تعبر

■ ■ ماذا يمكن أن نقول عن حضرة المرأة في لوحاتك ؟  
للمرأة في لوحاتي تواجد ذاته . هذا لا يعني أنني أرسم عن المرأة ، أنا أرى أن الفنان يتمحور كثير من الشخصيات في لوحته يمكن أن تكون امرأة أو طاوول أو كرسي ، أو يمكن أن يكون فراغ أو لون . كل هذه الأشياء يمكن أن تكون حجة للبدء باللوحة وبالنهاية ستنتهي لوحتك حتماً بموضوع . و لكن ياترى هل كان قصدي فعلاً المرأة أنا ذاتي لا أعرف !! والذي أعلمه أنني أعمل



يكن هذا الموضوع ، لأنه لدى الفنان هموم تقنية كبيرة أحياناً تكون أهم كثيراً من الموضوع ، فالموضوع يتواجد لكي نصنع به غش بصري لنشاهد اللوحة ، أو نطرح وهم معين لكن الأبعاد الفنية الموجودة في النهاية ، والحلول الفنية يجب أن تكون موجودة بشكل كبير و معقد ، ومن خلالها يبدأ الموضوع بالتضائل نوعاً ما . أمّا الحلول الثانية ، ولا يمكننا أن نقول للوهلة الأولى امرأة أو شجرة ، ففي النهاية العمل الفني لايسمح إلا أن نشاهده ب كله ، وهذه كل الأتعاب التي لها علاقة بالموضوع وبالشئ المهني .

عنه ، هذا لايعني إلغاؤه . أي عندما أرسم لوحة فارغة أحس أنني رسمت الإنسان أيضاً ، هي الجدلية الدائمة لدى الرسام ، وأنا شخصياً أرفض المباشرة في اللوحات ، وإذا أحسست أن لوحتي مباشرة فعلى الأغلب أفيها قبل أن أخرج من المرسوم .

وأنا أرسم شخص لا على التعيين ، له حضور في اللوحة ، وهو ( أي الشخص ) مبدئياً الموضوع ، لكن عندما نتكلم عن طبيعة التكوين ، وطبيعة التحليل في اللوحة ، وتحليل الأشكال والمنظور والبعد الفني في اللوحة فإننا نلغي الموضوع في هذه الحالة ، مهما





فتاناً صغيراً . أتذكر أنني قدمت لوحتي وكان المعرض في المتحف الوطني ، وكان المسؤول عن تعليق المعرض الفنان خليل عكاري ، و بقيت حوالي خمس ساعات أنتظر في حديقة المتحف ، لأرى ما إذا كانت لوحتي معلقة أم لا ، وأعتبر ذلك من الأفراح القليلة في حياتي تحديدا عندما علمت أن لوحتي معلقة ، وكانت اللوحة عبارة عن ثلاثية كبيرة في جزيرة أرواد ، وهذا كان بالنسبة لي أول شيء كي أدعو أخي الكبير .

ومرت الأيام ، والآن أعرض في جميع المعارض في كل أنحاء

■ ■ ■ منذ البداية فرضت وجودك على الساحة الفنية من خلال مشاركاتك فماذا يمكنك أن تحدثنا عن هذه المشاركات؟

مشاركاتي قليلة جداً ، والمشاركة الأولى التي حققت لي دعماً معنوياً كبيراً كانت في عام 1985 ، وكنت حينها خريجاً جديداً ، يطمح بعرض لوحاته في المعرض السنوي لفناني القطر ، ولم أصدق حينها بأنني أستطيع أن أعرض في هذا المعرض لأنني كنت أشعر بأنه مخصص للفنانين الكبار ، بينما أنا مازالت



في دراسة قامت بها إحدى الجهات، اعتبر صفوان داحول إحدى الشخصيات المؤثرة في المجتمع، فهل الفنان برأيك قادراً على تغيير المجتمع؟ ...

الفنان لا يستطيع أن يكون سوى شخص في المجتمع، ولا يستطيع أن يحمل جبالاً على أكتافه، وأنا أشعر أن مجتمع كامل يبنيه مجتمع كامل بكل أشخاصه وبكل المهن الموجودة فيه، والفنان واحد منه هؤلاء الناس، ونظرية أن الفنان قادر على قلب المجتمع مستحيلة التحقق، وهي مجرد أوهام، لكن من الممكن

العالم، لكن هذا المعرض كان أول سعادة لي في حياتي، وأعتبرها أهم مشاركة بالنسبة لي.

على مستوى المشاركات، أقول أنني رسام سوري أعمل كل يوم و أداوم في مرسمي كل يوم ولا أساوم على ذلك أبداً، و من الطبيعي أن يكون لي مشاركات. ومن خلالها بدأت أجد لنفسني مكان. فكان لي معرض في صالة السيد عام 1989، وكانت فرصة كبيرة بالنسبة لي. وتوالت المشاركات، وأصبح الشيء الروتيني أن أعمل وتكون لي مشاركات حاضرة على المستوى السوري والعربي

أن يكون الفنان شاهداً على عصره ، سفيراً لبلده ، شخص يحمل كمية من الأحلام يريد أن يحققها ، وهو في النهاية صانع لوحة لا أكثر ، يصنع لوحة يقدم نفسه من خلالها ، بنفس الوقت يقدم اسم بلده والحالة التي يعيشها فيه ، فهو شاهد .

ولا يقدر هو أن يكون إلا شخصاً موجود في هذه الحياة لديه مهنة يحبها والتي هي الرسم . أما ماذا يحقق للمجتمع فهو بالنهاية يقدم مهنة تمس الفكر والأبداع ولذلك نجدها توضع بهالة اكبر مما ينبغي ، أي عندما نزور أي متحف نجد رسامين عاشوا حياتهم ورحلوا ولكن تركوا أثراً يمس مرحلة عاشوا بها أو زمن كانوا فيه وهم بذلك أضافوا مسحة من الجمال لهذا العصر لا أكثر ولا أتصور أنه يوجد فنان أو موسيقي أو كاتب يقدر أن يقلب مجتمع . وليس واجبه أصلاً أن يقول أريد التغيير والنضال ، والفنان ينتج أعمال يطور نفسه وأدواته الحقيقة بشكل صادق وفعلي غير متقصد لأي عصر من العصور الماضية ، والثانية التي يعيشها بحقيقتها تماماً هي ما يمثل الهم الكبير لديه .

وأنتي أرسم أشياء كثيرة مسبقاً التصنيع يعني أنتي أريد أن أرسم شيئاً محدداً ، وهكذا أعود لما قلته في البداية أنتي أكره المباشرة ، والأمر بالنهاية يرمز لشيء ما . فالرسم إنسان عاطفي يحس بنفسه وبالأخرين وبالتالي سينعكس هذا الشيء على عمله الفني .

■ ■ نجد لوحاتك دائماً تدور في لونين هما الأصفر والأسود

فهل يمكن أن نسمي هذه الحالة بحالة الخوف من الألوان؟

- إذا كنت انسان أخاف من الألوان فهذا شيء إيجابي وأتمنى أن أبقى كذلك ، وإذا كنت أحب الألوان فأتمنى أيضاً أن أبقى أحبها ، وفي النهاية لا تمنع أحدهما وجود الثانية والمهم هنا أنتي في النهاية أصنع لوحة أم لا ، سواء رسمت بالتراب أو بالألوان أو بيديك أو بالريشة أو بأي شيء آخر هذه حرية شخصية جداً وتنتمي للأشياء الخصوصية لدى الرسام مثل الحبيبة أو الزوجة أو الأولاد ، وهذا الجانب من العمل هو أمر شخصي أيضاً ، وفي النهاية هناك ما يقول لي لماذا لا ألون ، وفي مراحل أخرى لا يقول ، وفي حياتنا نمر أحياناً بمراحل نتأثر بها ، وهذا التأثير يمنحني شيئاً ما ليس له علاقة بالشعور ولا بالموضوع ، لكن له علاقة أحياناً بالراحة بالأداة التعبيرية التي هي أداة من أدواتك لتعبر فيها ، وهناك آلاف الأسباب لهذا الشيء ، وفي إحدى المرات سؤلت عن اللون وأجبت بأنه من الممكن أنتي أخاف من اللون ومن الممكن أن لا أراه أو حتى أن أكرهه لأنتي أقول دائماً أنتي أعيش في بيئة

غير ملونة ، حتى المناخ فيها غير ملون ، جبل قاسين ملون مثلاً؟ هل نرى أشجار خضراء مثلاً أو سماء زرقاء أو حتى سيارة حمراء أنا لا أرى في المحيط الذي نعيش فيه ولا أبلغ في ذلك ولا أتوهم ، وإذا شاهدنا دمشق في الصباح الباكر من قمة جبل قاسيون نجدها رمادية ، نرى اللالون ، وأنا لا أعيش في سويسرا بل في سوريا وأسفاري قليلة ، من الممكن أن يكون هذا سبب . بالإضافة إلى أن الموضوع الذي أعمل عليه يعتبر موضوع قاسي فيه من الحزن والموت والعدم . واللون لا يحقق لي ولا يضيف شيئاً جديداً ، أمجبر أن تكون خلفية لوحتي حمراء ، ولماذا يجب أن تصنع هذا الشيء ، لكي أثبت لأحد ما أنني أرسم بالأحمر أو بالأبيض مثلاً ، ما يهم هل هذه لوحة أم لا ، وبالنسبة لي أسوء شيء في الفنان أن يثبت للأخر شيء ، فمثلاً بعد عشر سنوات من عدم التلوين الآن سوف ألون ، لست مضطراً لذلك ولا أريد أن أتحدى أو أناقش أحد ولا أفكر بأحد أنا أرسم لنفسني لا غير وفي مرسمي أرسم وأتعذب باللوحة وأقلبها وألفيها وأمسحها هذا هو همي الشخصي أن أبقى على هذه العلاقة مع هذه اللوحة وليس مع من سيرى اللوحة وفي النهاية يحكم علي ألون أولاً ألون .

■ ■ علاقة الشخص بالفراغ هي من أساسيات التكوين في لوحات صفوان داحول فهل يمكننا أن نقول بأن هناك نحات في داخلك؟

- أنا دائماً أحس بأنني أميل إلى النحت ، ودائماً أنتظر اللحظة التي أقول فيها أنتي سوف أنتحت ، ولهذا السبب اخترت أن يكون مرسمي الجديد أكبر من السابق حتى أقدر يوماً ما أن أنتحت وأن يكون لي علاقة به وهذا الحلم هو حلم أي فنان ، ولأنني لا أميل إلى اللمسة ولا إلى التحليل أو إلى المنظور في اللوحة ، بالمقابل الأهم أن تكون العلاقة في لوحتي شخص بالفراغ وهذا الشيء من أهم أساسيات النحت ولذلك أتمنى أن يكون جزء مني النحات

■ ■ ما هو العائق حالياً أهو نفسي أم تقني؟

العائق الآن هو ضيق الوقت وعدم قدرتي على توزيع جهدي بين أكثر من عمل وأنتي أركز الآن كل جهدي في الرسم إلى أن ينضج في داخلي شيئاً يكون جاهزاً للولوج إلى السطح

■ ■ (اللوحة المباعة) مصطلح أصبح يتداول بين معظم الرسامين عن مواصفات معينة لتصبح اللوحة أكثر مبيعاً فما تعليقك عليه؟



عرض لوحاتهم على هذه الصالات سرّاً

■ ■ في نهاية حديثنا ماذا تحب أن تضيف ؟

- أتمنى لو أن يحب جميع الرسامين في بلدي بعضهم بشكل حقيقي لكي تصبح المنافسة بينهم جميلة ، وأن تكثر الصالات و دور العرض لكي يتمكن الفنان من الإبداع وأن يستطيعوا التفرغ أكثر للرسم بأن تصبح مهنة لهذا الشخص يستطيع أن يكون له مردود منها لأن الرسام في النهاية إنسان بحاجة لأن يأكل ويشرب ويكون له متطلبات، كما أتمنى أن نبتعد عن النقد الغير موضوعي والذي هدفه الكلام فقط .

\* \* \*

- يوجد في قلة احترام للفنان وللمقتني الأعمال و بالتالي المقولة غير منطقية وغير صحيح ، ولا أستطيع تخيل أننا نستطيع إجبار شخص على شراء لوحة كما لا نستطيع إيجاد أحد يقول أقدر أن أعمل أشياء معينة لتصبح لوحتي مباعه ، وأتمنى أن يكون هناك قواعد معينة تقول هكذا تصبح اللوحة مباعه فيقتدي بها جميع الفنانين ولكن لا لا يمكن لأحد أن يحدد قوانين لكي تباع اللوحة اللهم إلا إذا كان الحث عن اللوحات التي تعرض في الدكاكين ، وأما إذا كان الحديث عن الصالات وما يقال عن بعضها بانها تطلب من فنانين أحيانا الاستمرار في رسم نسق معين يحترفه الفنان فنجد من ينتقد هذه الأمور وهم يكونون أول من يحاول

دكتوراه من المعهد العالي للفنون التشكيلية في مونس عام 1997. منذ ذلك الوقت، شارك في العديد من المزايدات العالمية ومعارض فردية وجماعية في الشرق الأوسط، أوروبا والولايات المتحدة. وعلى هذا النحو، لم تتوق أي حدود فن صفوان داحول. أسلوبه في الرسم مستوحى من مجالات عديدة من الفن عبر التاريخ، كالفن الآشوري، والفرعوني، وأساتذة أوروبيين مثل بوش Bosch وبيتر بروغل الأكبر "Pieter Bruegel the elder" يمكننا أيضاً أن نلاحظ عناصر الحداثة العالمية ورسم فترة ما بعد الحرب مثل التكعيبية الأثرية عند بيكا سون و نذير الاجتماعية السياسية عند فرانسيس بيكون. ما تزال لوحات الفنان تبرهن أصالة عميقة، تحديداً تكوينه لعلم الجمال من خلال الاستكشافات الدقيقة لموضوع المرأة واستمرار الصحوّة من اللاوعي.

صفوان داحول ( 1961 )

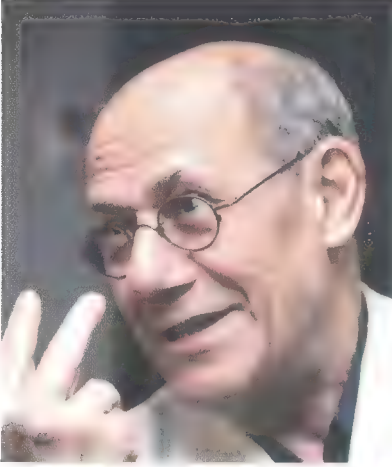
ولد صفوان داحول في حماة، سوريا عام 1961، وأصبح أخيراً واحداً من أشهر الرسامين العرب. هو واحد من فنانين الشرق الأوسط الأكثر شهرة. المزايدات ومعارضه الخلاصة مع "أيام" التي لاقت إقبالا شديداً، زادت من شهرته بشكل واسع بين جامعي الأعمال الفنية في المنطقة وفي العالم. إتقانه مقارنة فريدة في الرسم أدى إلى تأثيرات عديدة، كنجاحه البارز وتأثيره على الساحة الفنية وقيادته جيلاً جديداً في الفن المعاصر السوري.

تخرج من كلية الفنون الجميلة عام 1983 بامتياز، حصل بعدها على منحة من وزارة التعليم العالي عام 1987 ليدرس في الخارج. اختار السفر إلى بلجيكا بسبب تاريخها الفني العريق وبخاصة لوجود المدرسة الفلمنيكية للرسم فيها في القرن السادس عشر، وحصل على

## الفنان صفوان داحول

- 1994 صالة L'oeil بروكسل، بلجيكا.
- 1995 مبنى البرلمان الأوروبي، بروكسل، بلجيكا.
- 1996 صالة L'oeil بروكسل، بلجيكا.
- 1997 صالة المسرح الملكي للفلمنكي، بروكسل، بلجيكا.
- 1997 صالة تموز، بروكسل، بلجيكا.
- 1998 صالة أتاسي، بدمشق.
- 1999 صالة بوشيري، الكويت.
- 2000 صالة الفيروز، البحرين.
- 2001 صالة السيد، دمشق.
- 2002 صالة الفنان، الكويت.
- 2003 مدينة دبي للإعلام (صالة قزح).

- 1961 ولد في حماة ، سورية.
- 1983 تخرج من كلية الفنون الجميلة بدمشق / قسم التصوير.
- 1985 دبلوم دراسات عليا - جامعة دمشق.
- 1997 دراسات إضافية في المدرسة العليا للفنون. بلجيكا.
- عضو الهيئة التدريسية في جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة.
- متفرغ للعمل الفني.
- أعماله مقتناة من قبل وزارة الثقافة السورية / المتحف الوطني بدمشق / متحف دمر / وضمن مجموعات خاصة.
- معارض خاصة 1989 صالة السيد بدمشق.
- 1991 صالة السيد بدمشق.
- 1993 صالة عشتار، دمشق.



## غياث الأخرس..

تجربة رائدة في مجال صعب!!!

■ د. محمود شاهين\*

التقليدية، ولفته البصريّة العميقة التي بدأت تتكشف: شكلاً ورمزاً ودلالة، متوجهة إلى بصر وبصيرة المتلقي الذي لا زال يعيش حالة غربة مع هذا الفن، رغم أهميته وأصالته.

### رائد فن الحفر

يُعتبر الفنان التشكيلي السوري (غياث الأخرس) الرائد الحقيقي لفن الحفر المطبوع في سورية، وأول الدارسين الأكاديميين المتفرغين كلياً له. فقد درسه في كل من مصر وفرنسا وأسبانيا، وعكف على ممارسة تقاناته المختلفة، منذ نحو نصف قرن من الزمن. شغل ما بين عامي 1964 و1978

يُشكّل فن الحفر المطبوع، إضافة إلى الرسم والتصوير والنحت، الأركان الرئيسة لأسرة الفنون التشكيلية، وهو فن قديم وعريق، ناب عن فنون الدعاية والإعلان والترويج والتوجيه، رديحاً من الزمن، لامتلاكه خاصية الاستنساخ والتكرار بوساطة سطح من المعدن، أو الحجر. أو الخشب. أو اللونوليوم، ومكابس وأحبار خاصة. استفاد فن الحفر المطبوع من المطبعة، ودخلته تقانات جديدة، ونتيجة للخروقات التقنيّة البصريّة المذهلة، التي أحدثها اختراع (الكاميرا) وامتداداتها، انكفأت الفنون التشكيلية عموماً وفن الحفر المطبوع خصوصاً، إلى تقاناته

\*نحات وأستاذ: عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.







رأس عصفور، 1975.

بالفنان الحفار نفسه، وموضوعية، تتعلق بمتطلبات ممارسته الباهظة التكاليف.

قاد الفنان غياث الأخرس خلال وجوده في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وببراعة لافتة، شعبة الحفر المطبوع فيها، وحبينا (نحن طلابه) بهذا الفن الجميل، حيث كانت الدراسة الإعدادية (غير التخصصية) تستمر في الكلية لمدة

منصب رئيس شعبة الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وقام بتدريسه خلال هذه المدة، بكثير من الصدق والمحبة والتفاني، ما مكنه من التأسيس ل بدايات راسخة وسليمة لهذا الفن في سورية، أفرزت فيما بعد، أسماء هامة، تنهض عليها الآن، حركة هذا الفن الذي لا زال خجول الحضور في حيواتنا التشكيلية العربية، لأسباب ذاتية تتعلق



إبراهيم، 1992.

سنتين، الأمر الذي مكّنا من الإحاطة بغالبية تقاناته التي كانت سائدة في هذا الفن العريق، وأواخر ستينيات القرن الماضي، ولا زالت مستمرة معه حتى الآن .

### تجربة فنية

المتابع لتجربة الفنان غياث الأخرس، لا بد أن يدهشه غناها وتنوعها التقاني والتعبيري، والتطورات الكبيرة التي شهدتها، ما يؤكد متابعتها الدؤوبة والخلاقة، لمسيرة فن الحفر المطبوع في العالم، واستفادته من كل جديد طرأ على تقاناته، ومن ثم الاستفادة منها، بعد أن يخضعها لشخصيته الفنية المتميزة الناهضة في الأساس، على عدة مصادر أبرزها: الحياة الشعبية السورية ومعطياتها المختلفة. هذه الحياة التي طالما شكّلت همه وهاجسه و ملهمته، إضافة إلى قضية التراث والمعاصرة التي يراها قائمة على فكر قومي جغرافي، ولهذا أعطى للتراث والمعاصرة القيمة قبل عامل الزمان في المكان، وأكد على أن الرؤية الحياتية تُشكّل الأساس المتين لتكوين العمل الفني، وهي بالتالي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتسجيل (الفوتوغرافي) للعين المجردة. بيد أن الصورة المسجلة لمكان محدد، بعيدة كل البعد عن أن تكون لوحة فنية، إذ لا يمكن (برأيه) أن نسعى لعملية إعادة إنتاج المكان وثائقياً عملاً فنياً، حيث لا بد لهذا المكان أن يُضاف إليه، إحساس الفنان الذاتي الذي تشكّل من مداركه وثقافته، والذي ينعكس في موقفه الأخلاقي، أو السياسي، كاتّناء حسي حضاري له شكل المعاصرة.

### مرجعيات ومقومات

واظب الفنان غياث الأخرس على إنتاج المحفورة المطبوعة بتقاناتها كافة، وقد عاشت هذه المحفورة عدة تحولات وانعطافات قادتها إلى رحاب العالمية الواسعة، كخبرة وتقنية، لكنها احتفظت في الوقت نفسه، بمرجعياتها السورية، والجسور التي تربطها ببداياتها الأولى التي كونتها، فقد نهضت محفورة الفنان الأخرس، على عدة مصادر أبرزها الحياة الشعبية السورية، وهذه الخصيصة يراها الفنان التشكيلي العراقي المعروف (ضياء العزاوي) فضيلة امتلكها الفنان الأخرس، بحث من خلالها عن الإنسان، عبر هاجس شعبي لا يزال يرهق تصويره بالريف السوري: بعلاقاته الإنسانية، وقيمه وأرضه. ويرى

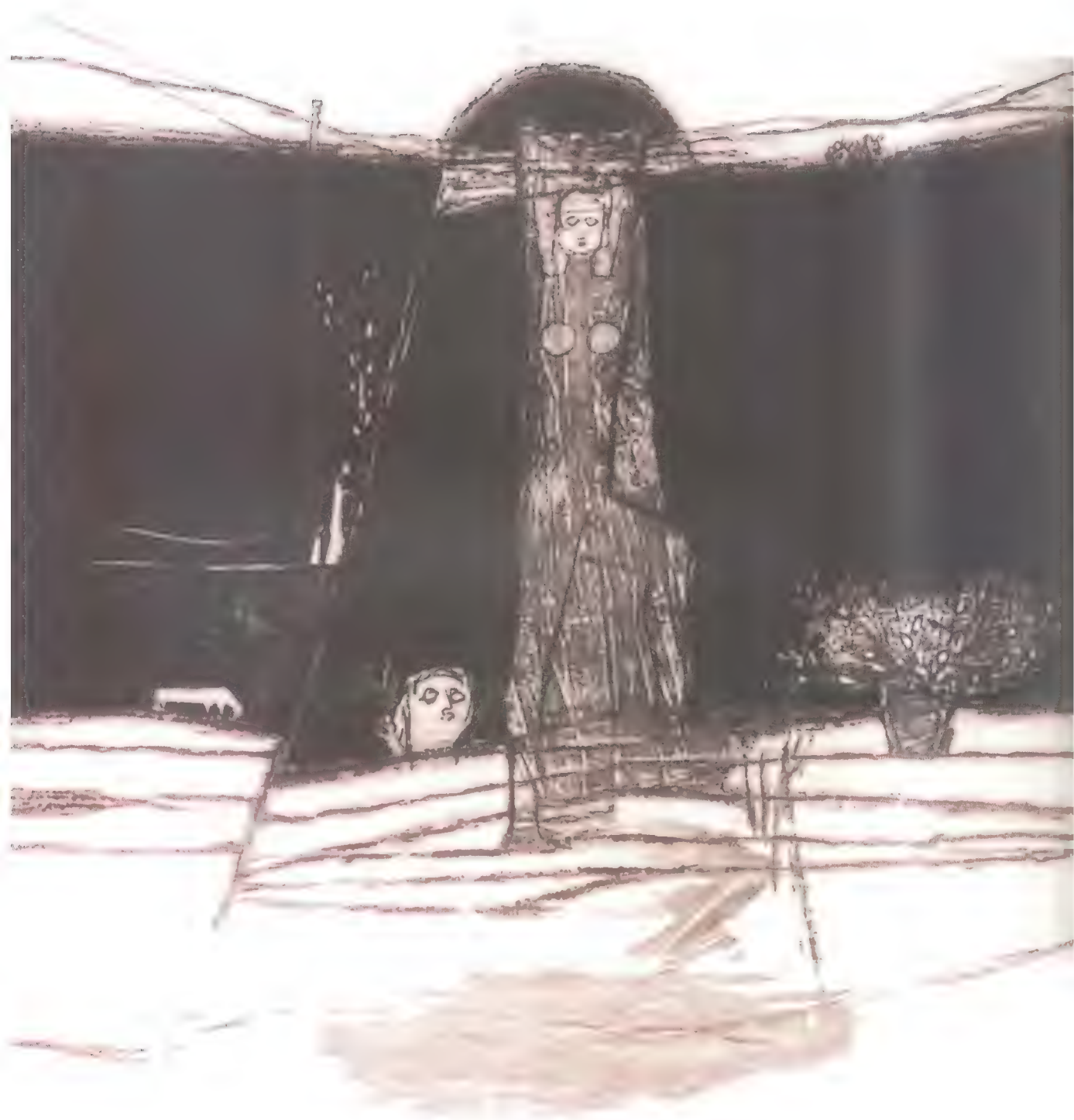


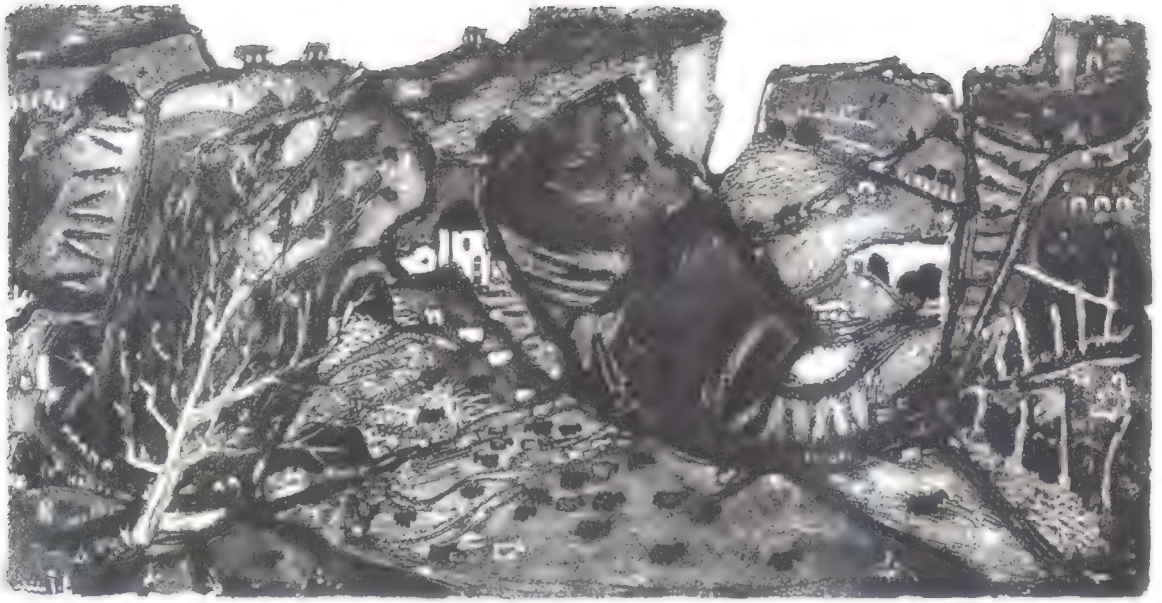
هروب 2، 2008.



السقوط، 1995.







معلولا، 1965.

الأخرس في مراحل تجربته ، لا سيما خلال عقد الستينيات، حيث كرس غالبية محفوراته، لعوالم الريف السوري ومفرداته ورموزه وإنسانه الطيب، كما خص (معلولا) عاشقة الصخر والتاريخ بسلسلة من الأعمال المتميزة، زواج فيها بين الخطوط (الرسم) والمساحة اللونية، وبين الصلابة والرقّة، والبيوت و الإنسان وما يحيط به من موجودات الطبيعة (حيوان، طيور، نباتات، صخور) ثم قام بتضيد هذه المفردات ضمن تكوينات مدروسة بعناية فائقة، وازن فيها بين الأبيض والأسود، والبنية القوية للتكوين، والخلفية البيضاء المربوطة بإحكام به، مع التأكيد على حركيّة مدروسة وساحرة تتماهى إلى حد بعيد، بالخصائص المعماريّة والطبيعيّة المتفردة لبلدة معلولا، لا سيما عناق الصخر للبيوت، والإنسان للبيوت والنبات. هذا العالم البسيط الوسيم، صاغه الفنان بنوع من التشخيص المختزل، لكنه القادر على هدهدة ذاكرة المتلقي وخياله، ووضع بصره وبصيرته، في التفاصيل العميقة والمثيرة والمبهجة، لجماليات هذه البلدة، المتفردة بعفوية وبساطة مدهشة، لاتحتضن بكورة معلولا وتلقائية إنسانها فحسب ، وإنما تتم عن صورة رائعة ، لعناق التاريخ والطبيعة وإرادة الإنسان المذهلة ، على صنع الحياة وعيشها ، رغم صعوبتها وقسوتها .

نجد أثراً للمنظور، أي المستويات المتعددة في أعماله، ما يعني أن هاجسه الأساس هو إيجاد شكل صامت، أو لون قادر على التحدث. لذا نجد أن ألوانه أقرب إلى (الديالوج) أو الحوار. فهناك مساحة منخفضة الإضاءة وأخرى مرتفعة الإضاءة، وكأنه القرار والجواب الموسيقيين.

ويرى هؤلاء أن الأخرس ليس فناناً تجريبياً بالمعنى الكامل، لأن العوالم الحسيّة بارزة بوضوح في أعماله، وأبرز إشارات، العمارة الإسلاميّة العملاقة التي يتكى عليها، مع أنه يستعمل جزئيات منها لا أكثر، غير أنه يرتفع بهذه المظاهر الحسيّة إلى حالة ذهنيّة ينقذها بوساطتها، من الرتابة والديمومة الفعلية الساذجة. بمعنى أنه ينشر الواقع الحسي في مساحة مطلقة في الألوان والزخارف، محاولاً بذلك السمو بالتجربة الحسيّة إلى آفاق ذهنيّة أكثر ديمومة.

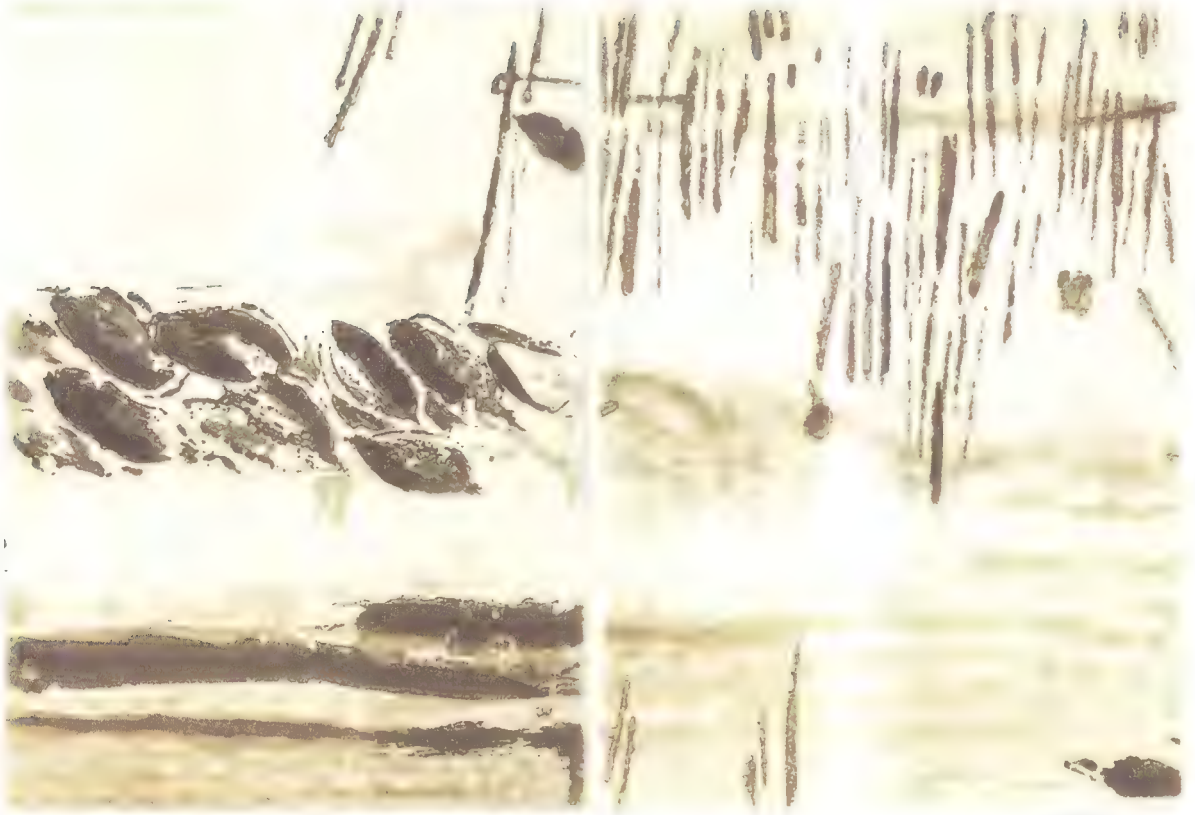
#### أعمال الأبيض والأسود

على الرغم من اقتحام عالم الألوان للمحفورة المعاصرة، وانتشار التقانات التي تنقل هذا العالم إلى معمارها، ببراعة وشفافية وتوظيف متقن، ظل عالم الأبيض والأسود ومشتقاتهما من الرماديات، هو السائد في هذا الفن الذي نهض في الأساس، على هذه التقنية التي استخدمها الفنان غياث



طيور معلقة. 1969.





كرمة 1، 2002.

(قرميدي، أصفر محمر، أحمر، أزرق مرمد، أخضر فاهي، بني شفيف) بكثير من التوافق، وتبادل معها القيم، حيث أبرزت الخطوط السوداء والرمادية اللون، والعكس صحيح أيضاً، أبرز اللون هذه الخطوط وأكدها، وكل ذلك انضوى، ضمن البنية التكوينية المدروسة بعناية فائقة ومتقردة، ميّزت محفورة الفنان الأخرس، وكانت إحدى أهم قيمها التشكيلية والتعبيرية، والقائمة بشكل عام، على توزيع مدروس ومتقن، لشرائط، أو مساحات هندسية (مستطيل، مربع، شكل بيضوي، مثلثات، شرائط) أخضعها الفنان لمعالجة خاصة، استل بوساطتها، قسوتها وصلابتها، محولاً إياها، إلى أشكال إهليلجية طافحة بالحساسية، والرقّة، والحنان، والطراوة، والتلقائية، وهي الخصائص والمقومات الرئيسة لريفنا السوري، وإنساننا الشعبي، وهذه المقومات والخصائص، كانت وما تزال، الموضوع الرئيس لمحفورة الفنان الأخرس.

### تجريب وبحث

هذا العالم النقي والجميل والفريد، تمكن الفنان غياث الأخرس، من نقله إلى محفورته، عبر رموز وإشارات منفذة بخطوط رهيبة، ومساحات لونية يتوزعها الطلس والتهشير، الفاتح والغامق، إضافة إلى جسور الرماديات الشفيفة المتروكة فوق البياض بحساسية عالية، مفعمة بالصدق، مترعة بالشعور، تتعاون الخبرة الكبيرة، والموهبة الفنية الأصيلة، في إنجازها.

### الأعمال الملونة

خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي، فاضت الألوان، على محفورة الفنان الأخرس، لكن بحذر شديد، ودراسة مسهبة، وتموضع محسوب في بعده الشكلي والدلالي، لكن دون أن يؤثر هذا الفيض، على المقومات الرئيسة لأسلوبه، وخصائص معمار محفورته، وسطوة وسيطرة علاقة الأبيض والأسود. إذ ظل الخط القوي تارة، والرهيف تارة أخرى، المرسوم بالأسود والرمادي (إضافة إلى المساحة) هو السائد والمسيطر على عمارة المحفورة، حيث أحاط بالأشكال والمساحات الملونة









كرمة 2, 2002.

التشخيصية للإنسان اهتماماً أكبر، وتقنن في طرائق توزيعها في صلب التكوين تارةً، وعلى حدود المساحات أو داخلها تارةً أخرى. وقد تحولت هذه المساحات في غالبية أعماله الأخيرة، إلى عنصر أساس فيها، ما خفف، من حضور الرسم (الخط) والمساحات المهشرة، والموتيفات الناعمة في معمارها.

ما يلفت أيضاً، في تجربة الفنان الرائد غياث الأخرس عموماً، حرصه الشديد، على أن يبقى هذه التجربة بعيدة عن برودة التكنولوجيا التي جاءت مع الحاسوب، وباتت متكاً أساساً لغالبية المصممين الغرافيكين والحفارين، في إنجازهم لأعمالهم، بما في ذلك أعمال الحفر المطبوع، ما جعل محفوره وثيقة الصلة بالمرجعيات التي كونتها وتكونت فيها، والقائمة على جملة من الثوابت منها: عشقه المدنف للإنسان الشعبي وبيئته المعمارية والطبيعية، وافتتانه بترائه العريق الضارب عميقاً في تربة الحضارة الإنسانية، وحرصه الشديد على إعمال الخيال، وإيقاظ الأحاسيس الرهيفة في منجزه البصري، والتأكيد على العفوية، أثناء اجتراحه لفعل الإبداع الذي يأتي

خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، أوت إلى محفورة الفنان غياث الأخرس، تأثيرات عديدة، وتقانات جديدة، ونزعة بحثية تجريدية طالوت شكل ومفردات الصياغة وطريقة بناء التكوين، ومع ذلك، ظلت شخصيته الفنية التي تجمع ببراعة مدهشة، بين خبرة تقانية عالية، دائمة الإضافة والتطور، وبين تلقائية مفعمة بالأحاسيس الرهيفة، مسيطرة عليها، وهي شخصية عاشقة للإنسان والطبيعة، لا سيما الإنسان الشعبي البسيط، والطبيعة البكر غير المنتهكة، أو المشوهة، أو المعطوبة، التي تحيط بهذا الإنسان، مع ملاحظة، تأكيد الفنان الأخرس، على الاختزال والتلخيص الذي يصل أحياناً إلى حدود التجريد، وإصراره الدائم على خوض غمار تقانات جديدة (كاستعماله للمساحة النافرة بوساطة الضغط على الورق أو الكرتون) والإيفال في استعمال درجات مختلفة من الألوان، ضمن شرائط قوية أحياناً، وهادئة، متدرجة، متناهية الشفافية، أحياناً أخرى. من جانب آخر، أولى في أعماله الجديدة، البنية



سراب صحراوي 2، 2001.

لديه معجوناً بالخبرة العلمية الرفيعة، ومحروساً بالدراسة الأكاديمية العميقة، المتشعبة وغنياً بمصادره المتعددة، ومتجديداً بالانكباب المجتهد على الإنتاج والعرض. وقبل هذا وذاك، القادم من موهبة فنيّة أصيلة، حقنتها الدربة بحيويّة كبيرة، لتجعل هذا الفعل، في حالة تجدد وإضافة دائمتين. بمعنى آخر: نهضت محفورة الفنان الأخرس، على موهبة

فنيّة واضحة وأصيلة، بلورتها الدراسة الأكاديمية المختلفة المشارب، وأنضجتها الممارسة، وحصنتها الدربة، وقامت بتجديدها، متابعاته الدائمة لإفرازات الفنون المعاصرة، واستفادته الواعية منها، الأمر الذي جعل تجربته تعيش حالة دائمة من الحراك، إن على صعيد مضامينها أو الأشكال والصياغات والتقانات الحاضنة لهذه المضامين.

\* \* \*

## غياث الأخرس في سطور

■ مواليد حمص عام 1937.

■ درس فن الحفر والطباعة في القاهرة ومدير وباريس.

■ عمل ما بين 1964 \_ 1978 أستاذاً ورئيساً لشعبة الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ثم استقر في مدينة باريس، لكنه في العقدين الأخيرين، أصبح يتنقل بين دمشق وباريس، فيمضي ردهاً من الزمن هنا، وردحاً هناك.

■ بعد غياب طويل عن عرض أعماله في سورية، عاد إليها العام 1989 بمعرض يمثل آخر ما توصلت إليه تجربته الفنيّة في مجال الحفر، أقامه في كل من دمشق وحمص وحلب. وفي العام 1993 أقاماً معرضاً جديداً لأعماله في صالة (أتاسي) بدمشق، ضمنه ثماني وعشرين محفورة حديثة الإنتاج، متطورة التقنيّة. حمل المعرض عنوان (حوار التراث \_ تحية إلى فاتح المدرس).

■ ما بين عامي 1964 \_ 1978 أقام الفنان الأخرس تسعة معارض شخصية في قاعة الفن الحديث، وقاعة الصيوان، وصالة المركز الثقافي العربي بدمشق. وفي صالة سلطان بالكويت، وصالة (وان) ببيروت، وصالة بتيون بفرنسا، وصالة سفاحنة بالقاهرة، ومتحف الفن الحديث ببغداد، و(ابند أكاديمي منهايم) بألمانيا.

■ ما بين عامي 1972 \_ 1984 أقام أحد عشر معرضاً فنياً في صالة أورنيانا، وصالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق. وصالة سلطان بالكويت، ومتحف الفن الحديث بمدير، وصالة محترف الرباط، وصالة نادار في الدار البيضاء، وصالة متحف أورسكين ماكون، وصالة آرКАДي ليون، وصالة سيمون بودي تولوز بفرنسا، وصالة ألف بواشنطن، وصالة غرافيتي بلندن.

■ ما بين عامي 1986 \_ 1989 أقام ثلاثة معارض، الأول في صالة فارس باريس، والثاني في صالة كومبرا بلندن، والثالث في صالة سيمون بودي تولوز بفرنسا.

■ حصلت أعماله على الجائزة الدولية الثانية لفن الحفر في بينالي الإسكندرية عام 1972، وله مشاركات في معارض جماعيّة أقيمت في سان باولو، فلورنسا، كاراكوفي، لوبيليانا، روما، بغداد، لندن، فرنسا، إسبانيا، ألمانيا، مؤسسة هوبر أكرمان، الولايات المتحدة. تتوزع أعماله في العديد من المتاحف المحليّة والعربيّة والعالميّة.

إشارة:

الإكتاءات الواردة في البحث مأخوذة من دليل معارض الفنان غياث الأخرس التي أقامها في العام 1989 في كل من حمص ودمشق وحلب.



# اللوحة الحروفية في أعمال..

## الفنان سامي برهان!!

\* محمود مكي

### المقدمة الفنية العربي

ولد الفنان الكبير (سامي برهان) في حلب عام (1929) ، وبدأ اهتمامه بالخط العربي عندما تتلمذ على يد الخطاط الكبير للدولة العثمانية (حسين حسني) أثناء زيارته لمدينة حلب في عام (1949) ، وهو من مؤسسي مركز الفنون التشكيلية بحلب ، ومن أوائل مدرسي الفن فيه ، وفي عام (1963) غادر حلب لإتمام دراساته في الفن التشكيلي في (روما) بإيطاليا ، وتخرج من أكاديمية الفنون بروما قسم التصوير عام (1967) ، وحصل على إجازات علمية في النحت والسيراميك وصك العملة ...

في إيطاليا التي استقر فيها أكثر من ربع قرن ، بدأ اهتمامه بالخط العربي وتسخيرها في الفن لإيجاد مدرسة فنية عربية تواكب المدارس الفنية الغربية ، وخاصة عندما تم تكليفه بتدريس جمالية الخط العربي في جامعة روما عام (1972) ، بدأت شهرة الفنان (سامي برهان) تنتشر في أوروبا بعد مشاركاته الكثيرة في المعارض الدولية والرسومية ، وحصوله على عدة جوائز فيها ...

### التجربة الفنية

يبقى الحديث عن تجربة الفنان الكبير (سامي برهان) ، يحتاج إلى كثير من التروي ومراجعة الحسابات النقدية في ساحة الذائقة البصريّة والحركة التشكيلية السورية لعدة أسباب تتمحور حول قضايا هامة تدور رحاها حول مشكلات قضية الفن والتراث والمعاصرة في التشكيل العربي ، وبحث الفنان العربي الدؤب عن مفاهيم جمالية جديدة عربية للفن التشكيلي ، وخاصة ، في اللوحة الحروفية ...

لم يأخذ أي بحث نقدي بجدية وموضوعية ، الخط العربي في مضمار الفن التشكيلي العربي الحديث ، حتى تاريخه ، ليبين مقدار أهمية الخط العربي في تأسيس مدرسة فنية عربية تعتمد على الحروفية والزخرفة على الصعيد التشكيلي والجمالي في الفن العربي ، رغم ما يحوي ، هذا الخط مع الزخرفة ، من مقومات تشكيلية وجمالية وفكرية تثري الفن التشكيلي برمته ، وأساليب الإبداع عند الفنان العربي لإيجاد مدرسة فنية عربية خالصة من شوائب المدارس ... لهذا السبب الكبير تنبّه إليه بعض الفنانين الأجانب ، والعرب حالياً ، في وقت لاحق في هذا العصر ، وأدركوا مقدار هذه الأهمية للخط العربي في الفن التشكيلي الذي يواكب مفاهيم الفن المعاصرة والجديدة ، واعتبروه من أهم الفنون العربية التي ظهرت في تاريخ العرب الفني ، وخاصة ، عندما نما وتطور في العصر الإسلامي ، بالقياس إلى باقي الفنون التشكيلية الأخرى كالممنمات والزخرفة والرقش ...

والفنان الكبير (سامي برهان) واحداً من الفنانين الذين استطاعوا تطوير الحرف العربي تطويراً متميزاً في الفن التشكيلي ، جمالاً وفكرياً وتشكيلياً في مجمل لوحاته ، واستطاع ، عن جدارة ، أن يؤسس لمدرسة فنية عربية خاصة في إنتاج اللوحة الحروفية العربية الخالصة من شوائب بعض مفاهيم المدارس الغربية ...





بدأ الفنان ( سامي برهان ) تجاربه بإنتاج اللوحة التشكيلية في نهاية الأربعينيات عندما كان مدرسا في دار المعلمين بحلب ، حيث شارك أول مرة بمعرض المغتربين في حلب في عام ( 1949 ) ونال فيه الجائزة الأولى على لوحته الجريئة التي طرح فيها الحداثة في الأسلوب والتقنية ، ومنذ ذلك الحين بدأ مشواره الفني يتنامى... وراحت مساهماته في إنتاج العمل الفني تتطور نحو المعاصرة في

ومن طرف آخر ، باعتبار الفنان ( سامي برهان ) من الفنانين الرواد في الفن التشكيلي السوري ... لا بد من تلمس البدايات الأولى للفنان كي نقف على مساراته الفنية التي انطلق منها خلال حياته الفنية ، وترسم خطه البياني المتصاعد نحو الإبداع والسمو ، والذي ينم عن التجربة الحروفية التي توصل إليها في النهاية ...





غنية بين التضاد اللوني والضوء وتأثيراته الجميلة عليها، ولم ينس البناء المتكامل والانسجام الواعي في اللوحة، والتصميم المبتن فيها ، وبرع في بناء خلفية اللوحة تجريديا، بحيث بدأت تظهر رغبته في الانعتاق من المفاهيم التقليدية في الفن، والتحرر منها ، كانت أكثر مواضيعه مستمدة من البيئة المحلية وتدور حول العنصر الأساسي في الحياة، وهو المرأة مع عناصر من البيئة المحلية

الفن... وبدأت تجاربه الفنية تتألق في المعارض الرسمية والدولية التي يشارك فيها ، مما شجعه على إقامة أول معرض فردي لأعماله الفنية في حلب من عام ( 1954 ) ، قدم فيه مجموعة كبيرة من أعماله الفنية التي كانت فيها تجاربه الفنية تتمحور حول المدرسة الواقعية والانطباعية حيث برع في تأثيرات اللون بضربات ريشة سمكة تجري على سطح القماش بحيوية لتترك آثاراً الفراغات لونية



أشكاله الواقعية تتماهى وتغيب خطوطها الرئيسية وملاحمها في بقع لونية متموجة ومتمازجة وموحية بالصوفية أو الروحية بين درجات اللون الواحد ...

في بداية الستينيات تنبه الفنان الكبير (سامي برهان) لأهمية الخط العربي لإدخاله في العمل الفني ، فبدأ يزاوج بتقنية جديدة في أعماله بين التشخيص والتجريد في الشكل ، مستخدماً عناصره من الحياة كموضوع محوري في أعماله الفنية ، ومزج معها الحروف

، كالبيوت وقبابها الطينية المعروفة في قرى مدينة حلب ، ومزجها ببراعة مذهلة مع عناصر تراثية أخرى ، مثل اللباس الشعبي والزينة الخاصة بالمرأة الريفية ، وكانت من أهم لوحاته في تلك المرحلة ، لوحة ( قطاف القطن ) .

كانت أعماله الفنية في تلك الفترة تتم بوضوح عن انحيازها بالفن نحو الأساليب التجريدية ، وقد ظهر بوضوح في المساحات اللونية الكبيرة ضمن جمالية خاصة في خلفيات أعماله ، وبدأت



وأسراره الروحية).

ومن هذا المفهوم الجديد للحرف العربي، قدم معرضه الكبير في صالة الفن الحديث بدمشق في عام (1961) الذي عرض فيه مجموعة كبيرة من أعماله المميزة والخاصة بتجربته الجديدة، وعرف في الساحة التشكيلية السورية، من الفنانين الذين يتخذون من الحروف العربية مفردة أساسية في أعماله الفنية بأسلوب تشكيلي جديد، وتقنية فنية متطورة، وقد قامت في نفس الصالة ندوة فنية

العربية بطريقة تكاد تكون مخفية عن أنظارنا باستحياء عفوي، ثم بدأت تتحسر معالم الخطوط في هذه الأشكال وتتماها نحو اللانهاية ضمن مساحات لونية غنية جماليا... وبدأ معها يظهر الخط العربي بقواعده التقليدية كمحور أساسي في تكوينات اللوحة، متفهما للحرف العربي الذي يعتبره كما يقول: (التجريد لدى الفنان الحديث مبني على الشكل واللون، بينما الحرف العربي له أربع دعائم هي الشكل واللون ثم الصوت والمعنى، هذا بالإضافة إلى مفهومه





ودرجاته ، واللون الفيروزي ومشتقاته ، ليؤسس توليفة لونية جميلة ضمن تشكيلات جديدة للحروف العربية ، توحى ، في مجملها ، بمناخ روحي أو صوفي تنتشي فيها النفس الإنسانية ، وتخلّق بها نحو المطلق... وهو يحاول فيها إثارة المتلقي للبحث عن مكان من المعاني المادية في الكلمة ومدلولها اللغوي والفكري ، وكأنه يدفعنا للتنبه الشديد لأهمية المضامين الأساسية في لوحاته المستمدة من حياتنا الاجتماعية والسياسية...

كما تميزت تجربته الفنية بالتضاد اللوني الجميل الذي يصنعه في كتابة الحروف العربية وكأنه العارف بأسرار اللون وتكوينات الحرف الأساسية ، ومحاولاً فيها التناهي نحو الروحية الصافية المطلقة بتكوينات تجريدية جديدة حتى لا يكاد المتلقي في أكثر أعماله أن يقدر على قراءتها إلا بعد جهد طويل للدخول إلى عالمه الروحي...

أما الحديث عن تجربته النحتية في الحركة التشكيلية السورية ، فهو ما يزال من الرواد في مجال إدخال الحروفية إلى النحت السوري المعاصر ، حيث قدم تجربته النحتية بمفاهيم تشكيلية جديدة للحرف العربي ، وكانت تتمحور حول جمالياته الشكلية المجردة ، ومضمونه الفكري للروحية المطلقة ، ويبدو أنه اهتم بالمضمون الفكري للحروف أكثر من اهتمامه بالشكل ، رغم أن تشكيلاته الحروفية موحية بوضوح إلى الفكرة ، وباعتبار أن الكلمة تحمل ذلك المضامين الفكرية والفلسفية بمفاهيمها الروحية ، وكان عمله الضخم في ساحة الزهور يحمل كلمة ( سلام ) تعبيراً عن مفاهيمه الحديثة للنحت في الفن المعاصر ، ورؤيته الجمالية والتشكيلية التي تفصح عن مكان الروحية في الحرف العربي...

تبقى تجربة الفنان ( سامي برهان ) في النحت رائدة ، وخاصة في إقامة الأعمال النحتية الحروفية الضخمة في الساحات الكبيرة ، وتشكيلاتها الجديدة تؤكد على مفاهيم فنية معاصرة في مضمار النحت السوري المعاصر...

إن تأثير تجربة الفنان ( سامي برهان ) الحروفية ( الرسم ، النحت ) ، في الذائقة البصرية السورية ، بل في الوطن العربي ، قد أصبح لها مدلولاتها الجمالية والفكرية وخصائصها الفنية ، لما تحويه من مميزات فنية وتشكيلية وفكرية وجمالية خاصة به ، واستطاعت أعماله ولوحاته الحروفية أن تكون سفيرتنا في العالم الغربي...





\* \* \*



## بأنوار أما السيرة : الفنان سامي برهان

■ 1929 ولد في حلب ، سورية.

■ 1967 تخرج من كلية الفنون الجميلة في روما.

■ درس الفن في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس.

■ اهتم بالخط العربي وتلمذ على يد الخطاط الكبير حسين حسني.

■ 1965 إجازة في فن التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة في روما.

■ 1967 إجازة في فن النحت من أكاديمية الفنون الجميلة في روما.

■ 1968 إجازة في فن صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما.

■ 1971 دبلوم اختصاص في صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما.

■ 1952 نجح في مسابقة تدريس التربية الفنية في سورية، وعين في مدينة صافيتا، ثم نقل إلى دار المعلمين الابتدائية في حلب.

■ عمل مدرساً لجمالية الخط العربي في جامعة روما.

■ ينتقل بين حلب وإيطاليا حالياً

■ 1995 أسس المركز العربي الإيطالي في ماساكرا حيث قدم لأول مرة الفنانين الحروفيين في معرض جوال في عدة مدن إيطالية مرفقاً بالمحاضرات عن جمالية الحرف العربي.

■ أعماله مقتناة من قبل المتحف الوطني بدمشق / وزارة الدفاع السعودية / مجموعات خاصة لدى العديد من الشخصيات الهامة مثل: الأمير عبد الله بن سعود، الأميرة جوهرة الكبيرة، وزارة الدفاع السعودية، رئيس مجلس النواب اللبناني نبيه بري ، النائبة بهية الحريري، الدكتورة نجاح العطار نائبة الرئيس في الجمهورية العربية السورية، ورئاسة مجلس الوزراء في سورية، والدكتورة صالحة سنقر.

■ 1952 تعرف على الخطاط العالمي حامد الأمدي أثناء زيارته لأزمير استنبول، في تركيا.

■ 1963 ابتدأت إقامته الدائمة في إيطاليا حيث لا يزال متقلاً بين حلب وعواصم أوروبا والعالم العربي، باحثاً جاداً، بين الرسم والنحت والحفر، ومحاضراً عن جماليات الحرف العربي.

■ 1986 لأول مرة تكلف الأمم المتحدة فناناً عربياً بتصميم إعلان مكافحة المخدرات، حيث تم تنفيذه كإعلان ثم كمغلف وطابع ولبتوغراف كي تباع لصالح حملة مكافحة المخدرات .

■ 1987 نفذ سجادة تباع لصالح الحملة نفسها، ولتزين القاعة الرئيسية في الأمم المتحدة في فيينا.

■ 1992 اختارت اللجنة الفنية لتجميل مدينة الملك فهد الطبية أربع جداريات من أعماله بارتفاع 18 متراً ، ومجسماً حروفياً بعنوان (يا شافي).

■ 1992 اختارت لجنة تزيين مطار جدة أعماله النحتية والتصويرية لتكون في قاعة الاستقبالات الرسمية في المطار. معارض خاصة

■ 1954 أقام أول معرض شخصي في حلب (نادي السعد) ثم سافر إلى نابولي، جنوة، ميلانو، باريس، حيث درس القيشاني وتعرف على عدد كبير من أساتذة الاستشراق والإسلاميات مثل العلامة (لوي ماسينيون) والذي شجعه شخصياً على الاستمرار في بحثه عن جمالية الخط العربي، مؤكداً له صحة اختياره للوصول إلى فن عربي أصيل.

■ 1960 معرض خاص في فيينا ثم في كرايس في النمسا.

■ معارض مشتركة

■ 1949 معرض جماعي نظمته مدينة حلب بمناسبة زيارة المغتربين لها.

■ 1957 - 1958 اقتنى متحف دمشق للفن الحديث بعض أعماله التي عرضت مع لوحات زملائه في معرض متجول: لينغراد ، فارصوفيا، براغ ، بودابست، صوفيا، بوخارست، برلين.

■ 1964 المشاركة في بينالي البندقية.

■ 1963-1969 اشترك في عدد من المعارض العالمية في العديد من بلدان العالم.

■ 1977 شارك في معرض الفنانين الأجانب في روما في قصر المعارض.

■ شارك في العديد من المعارض الجماعية في أوروبا، وأمريكا، وآسيا، كما أقام عدد من المعارض الفردية في إيطاليا ويوغسلافيا والنمسا، وسويسرا، والدانيمارك، والولايات المتحدة الأمريكية

الجوائز

■ 1949 جائزة معرض مدينة حلب بمناسبة زيارة المغتربين.

■ 1963 الجائزة الأولى في سان أليغرو رومانو بحضور مئة من الفنانين الأجانب.

■ 1980 فاز بإعجاب لجنة التحكيم عن مجسمه الجمالي (قل هو الله أحد) وتم تنفيذه بحجم كبير قرابة مئة طن من الرخام كي يزين مدخل جامعة الملك سعود في الرياض.

■ 1993 منح لقب رائد الفن العربي بمناسبة أول بينالي في الإمارات.

■ 2010 كان واحداً من المكرمين في ملتقى الشارقة للخط العربي.

## بين بيكاسو وماتيس..

راقب كل منهما الآخر طيلة نصف قرن، ليس دون تعمق تصادم، وافترقا  
أحياناً، ولكن تبادلوا الاحترام وتأثرا أكثر مما ظننا. هذه المواجهة يشهد  
عليها كثير من أعلامها..!!

ترجمة: محمد دنيا

عن الأكسبريس الفرنسية، أيلول 2002

أن عرض في صالون خريف 1905 لوحته الجريئة " المرأة ذات القبعة "، التي أثار تلوينها الانفجاري شتائم وسخرية. بيكاسو، هذا الشاب القصير ذو النظرة الحادة، المهمل الهدام، الذي يرطن باللغة الفرنسية، ولكن الموصوف بالولد المعجزة، أثار فضوله، ولو أنه لم يعجب كثيراً بلوحاته، الدراماتيكية الظلال، الوحيدة اللون تقريباً، والمنتمية لما سيمسمى فيما بعد مرحلته الزرقاء والزهرية. ماذا لو غدا منافساً حسب عبارة ماتيس. ابن بائع البزور الشمالي، الأستاذي الهيئة، والإسباني المحتدم كانا مختلفين اختلاف قطب الشمال عن مثيله الجنوبي.... خلافاً لفنانين آخرين، مثل " فان كوخ " و " غوغان "، لم ينصب " بيكاسو " و " ماتيس " حاملتيهما جنباً إلى جنب، للعمل على الموضوع نفسه، كانت المواجهة بينهما من نوع آخر. سيزور كل من الرسامين، على نحو منتظم أكثر فأكثر، خلال

لا نعرف الكثير عن لقاءهما، سوى أنه حدث نحو بداية 1906، في شارع " فلوروس " الباريسي، في صالون " ليوشتاين " وشقيقته " جرتروود "، مجمعي التحف الأمريكيين. وربما كان ذلك أيضاً في " مونمارتر "، في مرسوم بيكاسو، في " الباتو - لافوار "، حيث اجتذب الأمريكيان " ملتييس " ليعرفاه بمحبيهما، " مصارع الثيران "، مثلما كانا يسميانه.

المكان، لا يهم؛ إذ يمكن بسهولة أن نتصور ردود الفعل. لم يجمع شيء بين الرجلين سوى إرادتهما في إشعال ثورة فنية. ماتيس، 36 سنة، البورجوازي الأنيق الملبس، يرتدي نظارات مؤطرة بالذهب، متزوج ورب أسرة، على النقيض من هذا البوهيمي بابلو بيكاسو، الذي يصغره باثنتي عشرة سنة، القادم للتو من ملقة الأندلسية، مسقط رأسه. كانت هالة شهرة الأول هي زعامته للوحشيين - أو بعبارة أخرى لتيار الحداثة - منذ







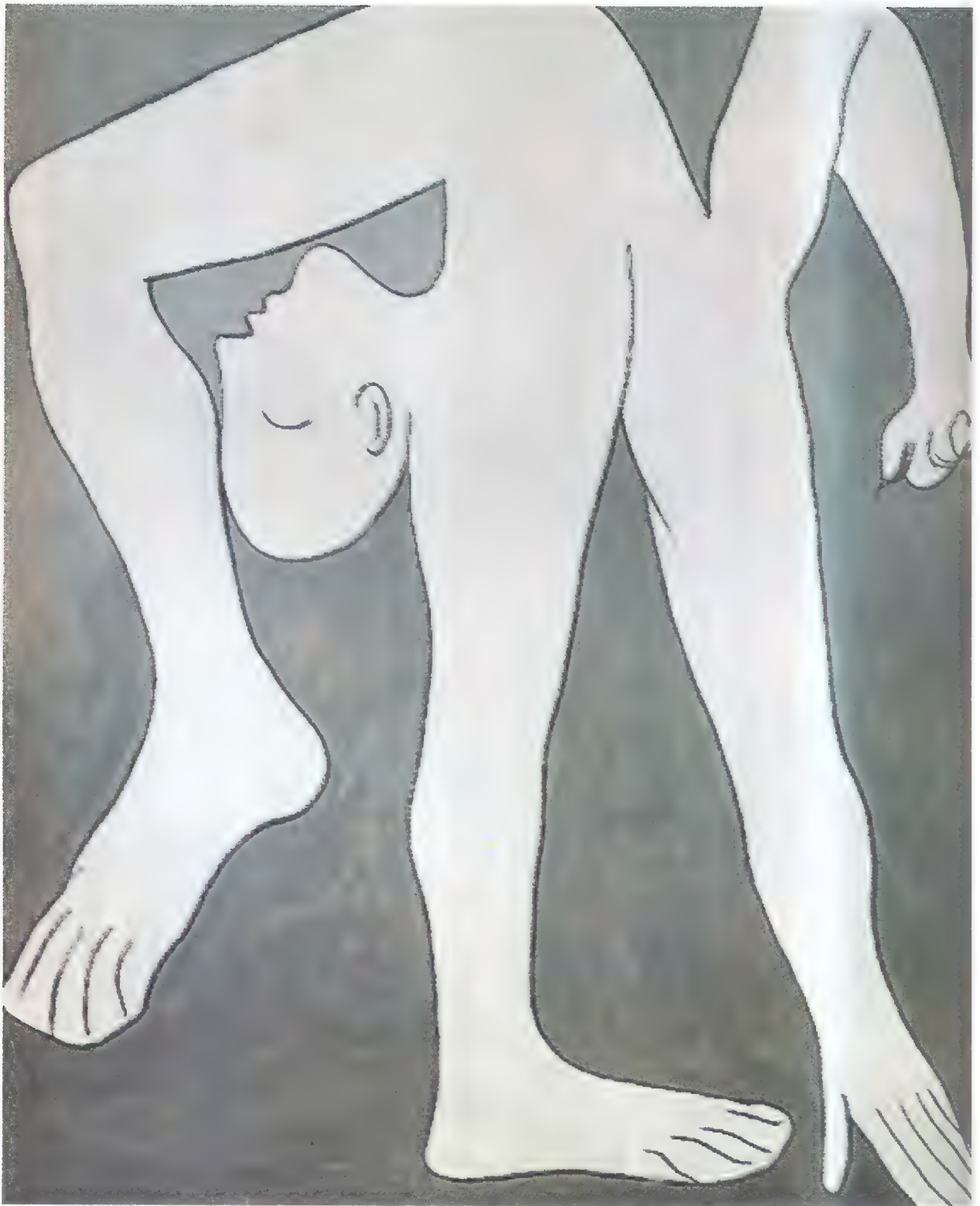
الرقص، ماتيس.

تقريباً. رأوا أن كلا منهما، بدوره، رائد الطليعة، ويجسد عالماً محدداً: بيكاسو عالم الغريزة، والعنف والتمرّد، وماتيس عالم التفكير، والتناغم، والتأمل.

من جانب آخر، سرعان ما انضمت لوحات الأندلسي، على جدران "شتاين" في شارع "فلوروس"، إلى لوحات "الأستاذ"، حتى أن هذا الأخير استاء لذلك. وكان الشاعر "أبولينير" هو الذي نظم في باريس عام 1918 معرضهما الأول المشترك في رواق "بول غليوم" الجديد، بهدف "جمع اتجاهي الفن المعاصر الكبيرين المتعارضين" كما قال. وخلال شتاء 1946-1947، بعد أن اكتسب الرسامان شهرة عالمية، نظم متحف "فيكتوريا أند ألبرت ميوزم" معرضاً للوحاتهما، وعلق ماتيس: "ذلك كما لو أنني كنت سأعيش مع مصروع".

جرى معرض الـ "غران باليه" الاستثنائي في تلك الخمسينيات: أعمالٌ منذ أيام ذلك اللقاء الشهير وحتى وفاة ماتيس عام 1954، بل حتى بعدها، ذلك أن الحوار لم ينقطع. مثّلت أعمال الأول قبالة أعمال الثاني 170 لوحة ومنحوتة ورسم

خمسین سنة، مرسماً الآخر ومعارضه، راصدين ومتحدين كل منهما الثاني، حتى عن بعد، يتحاوران ويتبادلان النقد، ويتحaban ويتنافران أيضاً. "يرسم ماتيس لوحات جميلة وأنيقة"، قال الأندلسي يوماً، بطريقة مخادعة. "بيكاسو لا يمكن توقعه ومتقلب الأطوار"، قال الفرنسي. ولكن، في نهاية المطاف، حتى لو تصادما، وتساءيا أحياناً، كنّ الواحد للثاني احتراماً وتأثراً به، فوق ما أمكنهما أن يتصورا. دفعا المنافسة بعيداً. بعد "التحرير"، قبل ماتيس أن يزخرف مصلى "روزير" للدومينيكيين في كاتدرائية فانس، وألواحها الزجاجية الملونة. أغضب ذلك بيكاسو وخاطبه: "أنت لست مؤمناً". وانتقم في وقت لاحق قريب بالرسم في مصلى قصر "فالوريس" وقد جرى تحويله عن غرضه الأصلي ليصبح "معبد السلام". .... إلا أن أعمالهما، أكثر من أقوالهما، هي التي نمت عن تدانيهما، وتباعدهما، وأحياناً وحدتهما. تأثرا في كل شيء، بسبب الفن. ولم يخف ذلك على معاصريهم، فأخذ تجار اللوحات وجامعوها والنقاد يقارنون بينهما منذ البدايات



البهلوان، بيكاسو.



عريّة زهرية، ماتيس.

المفعمة بالحسية نساء عاريات متمدّدات على العشب تحت الأشجار، أخرجت النقد عن طوره. أما بيكاسو، فقد أذهلته جرأة الخطوط والشكل المبسطة للغاية أكثر مما أدهشه التلوين.

وأدرك الأندلسي جيداً أن فن صديقه متفوق على فنه. وأياً كان مستوى تهذب " بهلوانياته "، فإنها قد بقيت منحازة للتقاليد. عمل ماتيس بعدها بلا كلل، ورسم خلال إقامته في الجزائر " عريّة زرقاء " و " ذكرى بسكرة "، اللتين عرضهما في معرض المستقلين في آذار 1907. على خلفية أشجار النخيل، هذه العريّة، ذات اللحم المزرق، الممددة على العشب، مروّعة، رغم خلوها من الشهوانية. ندد بها أحد النقاد، منتقداً " رونق ألوانها الوحشي "، ووصفها بأنها " حورية مترجّلة ".

أما بيكاسو، فقد صُدم، مرتين، إذ أن ماتيس، الذي راح يجمع الفن القبلي art tribal، جعله يكتشف مؤخراً النحت

، فأظهرت تلك التبادلات، موضوعات وأساليب. صوراً طبيعية صامتة وعريّات تتفجّر فروعاً لونية، وتباعداً وتجانسات. وهكذا، ندرك عند هذا وذاك، من " الوحشي " إلى " التكعبي "، كيف قفزت الأفكار لتخط طريقهما. كان ماتيس، ابن الشمال، يسعى إلى الضوء، السبب الذي دفعه للرحيل إلى المغرب والجزائر وبولينيزيا، وأنهى أيامه الأخيرة على الشاطئ اللازوردي. عن لوحاته، النابضة ألوانها بالحركة، كان بيكاسو يقول: " هناك شمس في جوف هذا الرجل "، عبارة ربما لا تخلو من بعض الحسد. ذلك أن هذه الشمس، وهو ابن البحر المتوسط، لم تثر اهتمامه كثيراً. " لو لم يكن لدي الأحمر، لوضعت الأزرق "، كان يردد بيكاسو، البارع في الرسم، والأكثر انشغالاً بمسائل تشويه الأشكال أو إعادة تركيبها.

يعود أصل هذا الصراع في الحقيقة إلى لوحة قدمها ماتيس، في ربيع 1906، بعد اللقاء بوقت قصير، في " معرض المستقلين: " هناءة العيش ". هذه اللوحة الرعوية الزاخرة،





عربية زرقاء، مارك روثكو، 1952.



المرأة ذات القبعة، ماتيس.



بيكاسو.

الحرب نهائياً بين العملاقين. وكما بعد الزلزال، أثارت " الآتسات " ردوداً. وقّع ماتيس على لوحته " المستحتمات ذوات السلحفاة " عام 1908. تخضع اللوحة - ثلاث فتيات ينظرن إلى سلحفاة - لنفس قواعد تبسيط الشكل. ورغم الوجوه الشبيهة بالأقنعة الأفريقية، بدت بدائيةً المجموع معتدلةً مع ذلك، كما لو أن الرسم أراد إخراج بساطة أصلية تخلو من كل وحشية. هذا بينما واطب الإسباني. ومع لوحته " ثلاث نساء " أعاد التفكير، بشكل جذري، بموضوع " ربات الحسن الثلاث " القديم.

السنوات التالية سيطرت عليها التكعيبية. قيل إن ماتيس هو الذي أوجد هذه الكلمة، على سبيل السخرية، بينما كان يتفحص لوحة لـ " براك " التقط مظهرها التكعيبية. مع ذلك، تحول إلى النزعة الجديدة في وقت لاحق، وأدخل إليها دروسه، على طريقته. مما لا شك فيه أن إقامته في طنجة عام 1912 قد ساهمت في تغيير تقديراته، إذ عاد منها مندھشاً بالهندسة المعمارية المغربية، التي وجدها رائعة التنسيق. هذه النظرة الجديدة تؤكد لها لوحته " صورة السيدة ماتيس ".



هنري ماتيس، 1933.

الأفريقي. أراه عند " شتاين " تمثالاً صغيراً يعود إلى قبائل " فيلي " ( أو بافيلي ) صنع من الخشب الأسود اشتراه قبل وقت قصير من شارع بمدينة " رين ". كان ذلك كشافاً. انتقل المَلَقِي، الذي تأثر بهذا الفن الذي لم يكن قد سمي " أولياً " بعد، بل وبـ " سيزان " أيضاً، إلى الهجوم عندما رسم عربة أخرى، رأسية: " المرأة ذات الذراعين المرفوعين ". مع وجهها الخشن الذي اتخذ شكل القناع، وجسدها كما لو أنه قد بالسكين، بدت أكثر وحشية من " العربة الزرقاء " الفاضحة. وجه " بيكاسو " الضربة القاضية عندما أنهى عام 1907 لوحته " آنسات أفينيون "، ذكرى ماخور في برشلونة. أولئك الذين اكتشفوا رسومها التحضيرية، بدعوة منه، خرجوا مذعورين من مرسم مونمارتر. حتى أن " ديران " توقع أن ينتحر راسمها: " سنجد بيكاسو مشتوقاً ذات يوم في الخلف ". برأي ماتيس، هؤلاء البغايا المزويات وبدائيتهن المتوحشة هن " إهانة " للوحة المتناغمة " هناءة العيش ". وستعلن هذه اللوحة، التي استخفت بالمنظور والتصوير، ولادة التكعيبية.

كل بدوره، أدرك " الأستاذ " أنه قد فقد براعته. وأعلنت





آنسات أفينيون ، بيكاسو.

الألوان الهندسية المتساوية، من البدلة إلى القناع التخطيطي، هي ذات لمسات تكعيبية. "صورة فتاة"، التي وقع عليها بيكاسو بعد ذلك بسنة، بدت وكأنها رد لـ"عبي". كانت صدى للوحة ماتيس في القياس، واللون، والموضوع، وحتى التفاصيل، والمندبل، وشال العنق التي أظهرتها ريشة بابلو بالغة التحوير.

الملاحظة نفسها مع لوحة "المغاربة" لماتيس، ذكرى رحلته إلى أفريقيا الشمالية، التي رد عليها بيكاسو بلوحته "ثلاثة موسيقيين". لجأ كلاهما إلى قواعد الدقة والجبهة. لكن التأثيرات كان يمكن أن تكون متبادلة. وحسب ماتيس، فإن لوحته "أسماك حمراء وملونة" هي التي وجهت بيكاسو في رسم لوحته "المهرج"، حيث نجد في الواقع التحوير التزييني نفسه، والتضادات اللونية ذاتها منسقة في ألوان متساوية حمراء وزرقاء على خلفية سوداء وكذلك مستطيلين بلون صحراوي بتشابه غريب. وصف "أبولينير" تكعيبية ماتيس بأنها "غريزية"، إذ تبقى، خلافاً لتكعيبية بيكاسو، ضمن الإحساس ولا تتساقط الأشكال. ذلك حتى عندما ملاسة التجريد، كما في "باب نافذة في كولور".

"ما رأى أحد قط فن ماتيس مثلي، ولا فني مثله". قال بيكاسو يوماً. حدث في فترة ما بين الحربين العالميتين ما يثبت ذلك. مع ذلك، كانت دروب الرسامين قد تباعدت. جرب بيكاسو مغامرة السورالية إلى جانب "بريتون". أما ماتيس، الذي لم يعبأ بها، فابتعد عن الفن الطليعي. عام 1917، أقام في "نيس". في مرسومه، الذي جعل ديكور شرقياً، حوّل ذاك الذي لقبوه بـ"سلطان الريفييرا" موديلاته إلى جوازي حريم شهوانيات يذكّرن بأفريقيا الشمالية. كل ما فيهن يوحى باللذة، فلم يتأخر بيكاسو في اقتفاء أثره. ولكن، كما لو أنه أراد الاستهزاء به ليفيظه، رسم مخلوقات مشوهة مشحونة بشهوانية مثيرة. وجاءت لوحته "عريّة كبرى في مقعد أحمر"، التي جعل من وجهها مجرد فك فاغر مستعد للعض، مرعبة. عكست هذه العدوانية أيضاً خيبات حياته الخاصة، وصراعاته مع زوجته،

أولغا"، وإحباطه من عدم القدرة على أن يعيش حباً جديداً مع الشابة "ماري-تيريز".

اغتاظ ماتيس. في عام 1926، كتب إلى ابنته: "لم أر بيكاسو منذ سنوات. لست حريصاً على رؤية هذا القاطع الطريق المترصد". عندما فجر عواطف حبه لماري تيريز أخيراً، لانت طباع بيكاسو. ونحى منحى خطوط ماتيس المتعرجة، كما في لوحته "الحلم". عاد أسلوبهما إلى التلاقي. ولم يرق ذلك للنقاد كثيراً. كانوا يرون أن على بيكاسو وماتيس أن يبقيا متنافسين.

فصلت الحرب العالمية الثانية ما بينهما جسداً، غير أنها رسخت علاقتهما. عام 1937، تعرضا كلاهما للانتقاد بقسوة خلال المعرض الذي كرسه النازيون لـ"الفن المنحط". وفي تشرين أول 1941، حضر بيكاسو جرد أعماله الذي قام به الألمان حين أودعوها صناديق أحد البنوك. وراقب أيضاً الشيء نفسه بالنسبة لأعمال ماتيس، الذي كافأه على ذلك بأحد رسومه. استعادا الوثائق، وذهب بابلو إلى "ميدي" مع صديقته الجديدة "فرانسواز جيلو". كان الفنانان يلتقيان باستمرار خلال هذه الفترة. ومنذ عملية السرطان التي أجريت له، ضعف ماتيس، ولم يعد قادراً على العمل إلا وهو طريح الفراش. كان يقطع الأشكال في سريريه على أوراق الغواش المعدة مسبقاً التي كانت ترتبها سكرتيرته "ليديا" على الجدار.

مات في 3 تشرين الثاني 1954، ولم يحضر بيكاسو دفنه. إلا أن دربيهما تلاقيا. ففي كانون الأول، بدأ الأندلسي عملاً عملاقاً. فخلال عدة أشهر، رسم 15 نسخة مختلفة من لوحة "نساء الجزائر" لديلاكروا. "ترك لي ماتيس جوازي حريمه". أما منحوتات صفائح الحديد المقطع في ستينيات القرن العشرين، فشبيهة بالتصبيقات التي أنجزها الأندلسي قبل ذلك بعشرين سنة، غير أنها كانت أيضاً آخر تكريمات لـ"العريات الزرقاء" الورقية للعام 1952. "يجب أن نتكلم أكثر ما نستطيع، كان قد قال ماتيس. "فإذا مات أحدنا، سيكون هناك كثير من الأشياء التي لن يمكن للآخر قولها لأحد"، تابع بيكاسو، بدوره.

# الكلمة والصورة !!

"إنها لنعمة غير منتظرة ولا تقدر بثمن، أن يشهد الإنسان بامر مينيهِ مجال فكر وحياء يعيش انقلاباً."<sup>(1)</sup>

- ريجيس دوبري -

■ د. عبد الله السيد \*

والحجم صار صورة، والصورة صارت علامة.

الثانية.. في البدء كان النَّفسُ، والنفس صار صوتاً، والصوت صار نطقاً، والنطق صار لفظاً، واللفظ صار كلمة، والكلمة صارت كتابة (رسماً)، والكتابة صارت علامة.

وبهذا اللقاء في نهاية السلسلتين التحليليتين والمجردتين، بما أسميناه "العلامة"، لا نبرهن على أولية الصورة على الكلمة، ولا على نهايتهما فحسب، بل نبرهن على إمكانية لقاءهما في كل

والنفسية في لغة الجسد<sup>(2)</sup>. لكن ما يعنينا بالسؤال هنا، هي المسألة على المستوى، الذي تعارفنا عليه بـ "الفن". فإذا تجاوزنا البدايات والأفضليات، والاستعارات والكنائيات التعبيرية، والمكروه والمستبعد وما يقوله التاريخ والثقافة والايديولوجيا مبدئياً، فإن بالإمكان رسم سلسلتين متوازيتين، تطرحهما البداهة.

الأولى.. في البدء كانت النقطة، والنقطة صارت خطأً، والخط صار مساحة، والمساحة صارت حجماً،

-1-

1- فتوح<sup>(1)</sup>..

الكلمة والصورة.. وهل بينهما اختلاف، إلا بحاسة التلقي؟.. وهل يمكن التوليف بينهما في إطار الممارسة والفعل الإنساني؟..

إن لغة الجسد تفعل هذا، بالرغم من أننا نعرف أن لغة الشفاه المرئية ومتلازماتها الجسدية، قد تأتلف مع اللغة الصوتية حيناً، وقد تتناقض معها حيناً آخر، حسب القصد والتعبير، كما تشير إلى هذا الدراسات السلوكية

\*نحات و باحث جمالي استاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



مجلس پلطان تخیج شدند و آن سرین و تخمین بسیار کردند و این جدیت در صفت تیز انداختن و پشت کشودن پستم گوید

بالید رستم کاغذ را بدست	بمهرم کوزن اندر انگشت	پتون کرد چپ خم او در راس	فغان از خم چرخ جابی پست
جو بید پکان پست	گذر کرد از مهر پست او	بزد بر بر و پسته اشکیو پس	پدر از زمانت و او ابو پس
تضاکت گیر و قدر گشت	فلک گشت چمن ملک گشت	سلطان خند زوبت بزبان گذرانید و گفت	مر جا نرک باستان را بستان

برستم میر پیدایان جدیت بان می ازرده



و در آن مجلس در وصف رستم و جلالت و دلاوری او سخن  
بسیار گذشت چون شب شد فردوسی رستم را خوابید





انتصار نبتون العهد الروماني تونس متحف سوسة .

عند "دي سوسير" و"بيرس" في أعوام 1914-1916، حتى اعتبر لاهوت القرن العشرين<sup>(6)</sup>، فإن نظرية "بيرس" فيه، وتقسيمها للعلامة إلى الإشارة والصورة والرمز، تبدو صيغة معرفية، تلخص تتابع تاريخ الصورة، كما اقترحه "ريجيس دوبري"<sup>(7)</sup>.

3- إذا ما تدبرنا ما عناه الألسني "بيير جيرو" مبرراً للوحة التجريدية، عبر القول "إن الفنون عبارة عن أنماط تصور الواقع، والدوال الجمالية

"وذلك بواسطة استعمال النور والظل وغيرهما من الطرق المبتكرة، التي لها فعل السحر في نفوسنا"<sup>(4)</sup>. وفيما بعد دشّن "أرسطو" هذه الامبريالية في كتاب ما بعد الطبيعة حين قال: "نفضّل البصر على كل شيء. والسبب في ذلك يعود إلى أن البصر هو الحاسة، التي تمكّننا من بين الحواس الأخرى من اكتساب القدر الأكبر من المعارف"<sup>(5)</sup>.

2- إن تطور علم اللسانيات، وتبلور ما يسمى "علم السيميولوجيا"

مفصل من مفاصل السلسلتين بداهة، إلا أن هذا يستدعي الملاحظة، لعدة وقائع:

1- تحولت الصورة السمعية، إلى صورة بصرية، وهي نتيجة من نتائج تنامي امبريالية البصر، التي اكتشفها الشاعر "بول ايلوار" عبر نصوص، على لسان المصورين<sup>(3)</sup>، والتي كان قد أشار لها "إفلاطون" في "جمهوريته" معتبراً أن فن السحر والخداع البصري، يحتال على نقطة الضعف في العقل البشري



إنتصار امفيتريت العهد الروماني تونس متحف باردو.

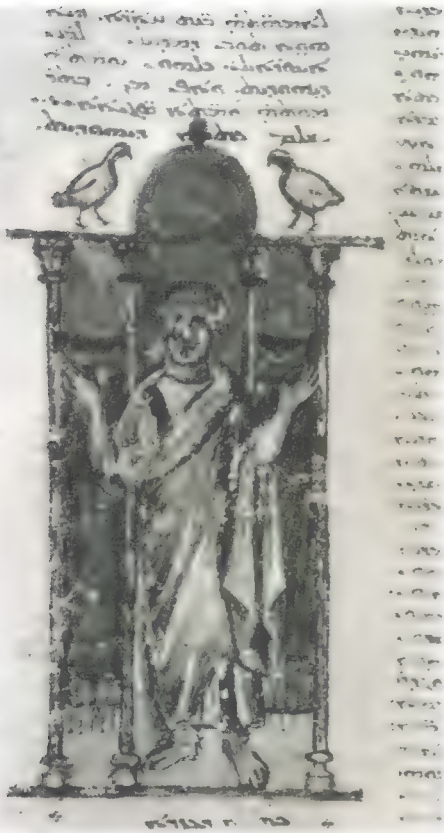
العذراء / الأمازون" في غرفة سوداء، تطرح روائح شجرية<sup>(11)</sup>. وقد كان الهدف من هذه الأعمال إزاحة حاسة البصر لصالح الحواس الأخرى، إلا أن فنون ما بعد الحداثة، مضت في ذلك شوطاً أبعد، فأعمال "الها بيتنغ" تعمل على استبعاد الفعالية البصرية لصالح الحس بالفضاء، وأعمال cinétisme تعمل لصالح الحس العضلي والحركي، وأعمال installation، تطمح لتوليفات صدفية وغريبة. دون أن ننسى "دوييفي"

انفلات من الصورة. 4- إن بعض فنون الحداثة كالمستقبلية le futurisme، واللمسية le tactilisme عند الشاعر "مارينيتي" في عام 1921<sup>(9)</sup>، وفيما بعد عند الفنان ايوبستيكوبي، الذي عرض على الجمهور أشياء ومواد لئلا مستها، عبر حجب تمنع رؤيتها<sup>(10)</sup>، يضاف إلى هذا تجارب شمعية، ففي عام 1971 كان معرض "جيرارد تيتوس كارميل" في متحف الفن الحديث في باريس، بعنوان "الغابة

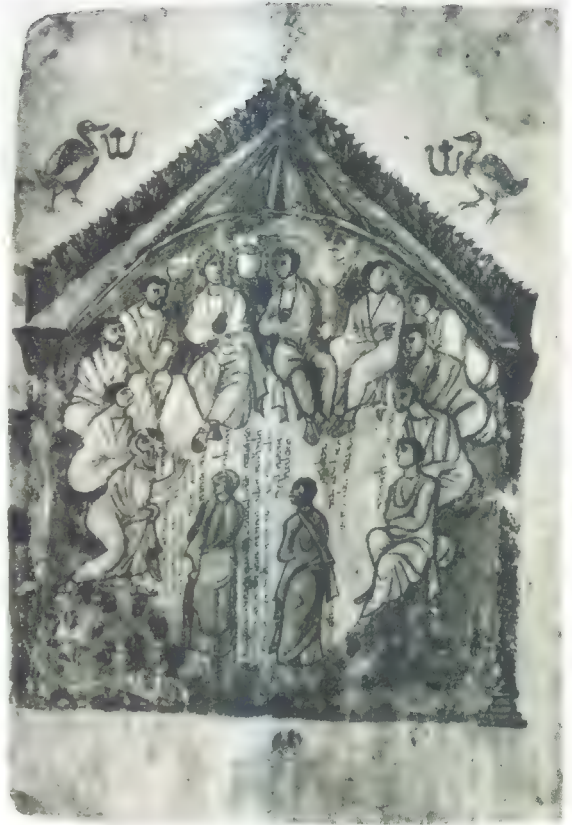
عبارة عن أشياء محسوسة، وأن الكلام عن "رسم تجريدي" لا معنى له، لأن الرسم كله واقعي. أما ما يخص "الرسم التصويري" فإنه يستحق هذه التسمية على مستوى المدلول، غير أن الدال التصويري، يعتبر صورة وأيقونة لهذا الواقع، ولكن دون صورة"<sup>(8)</sup>، فإن هذا يتطلب منّا التمييز بين صورة المرئي المحسوس، وبين الصورة المفترضة أو المبتدعة، وبالتالي.. فإن ثنائية الصورة / لا صورة، تتضمن دوراً منطقياً، أي لا

محمود حماد.





فن سرياني، عهد قديم، باريس.



فن سرياني، اصطفاء ماتياس، فلورانس.

في مفصل من مفاصل الفكر الأغريقي، وممارسة ما نسميه نحن فناً، قال الشاعر اليوناني "سيمونيدس" (\*) الكيوسي- حوالي 556 - 468 ق.م: "الشعر رسم ناطق" (14) مكرر، أو القول "الشعر تصوير صائت، والتصوير شعر صامت" (15)، "ليتناولها" أفلاطون "فيما بعد في "جمهوريته عام 373 ق.م". فيرى أن ما يجمع التصوير والشعر هو التقليد، أو المحاكاة (\*\*)(16) ثم يأتي الفيلسوف "أرسطو" في كتابه "الشعر - ربما 335-323 ق.م" والاحتمال 334

لكن.. وبلفتة عابرة، إلى "الرازي" في صحاحه، حيث يقول في خلجة من خلجات فكره "وتصورت الشيء توهمت (صورته فتصوّر) لي" (13). نرى أن التصوّر، وبالنتيجة الصورة مجالاً متحولاً مفتوحاً بلا حدود، وأن هذه الكلمات المتجاورات: صور، صرّ، صير، إن حاولنا اقتناص حدسها النفسي، فإنها تضيء لنا شيئاً، مما يمكن اعتباره حقيقة، أي مفهوم "البنية" (14).

1-2-2 وضع المسألة..

1-2-1: في الفكر الإغريقي..

الذي أضاف الكتابة على منحوتاته من مادة الستيربول، و "جوزيف بويز" الذي ينحت الهواء بالكلام.

5- إن هذا العصر يسمى عصر البصري، أو عصر الإشهار - حسب دوبري- والوسيط فيه هو "التلفاز"، وإذا كانت الصورة تشتغل وفق مبدأ الواقع، فإن المرئي هنا يتبع مبدأ اللذة. "فالعالم قد أصبح فعلاً هو تصويري. ولهذا الاختفاء اسم هو المثالية المطلقة، القائلة بأن الوجود هو الإدراك" (12).

\* هناك سيمونيدس آخر، وهو من ساموس (الشعر الأغريقي، تأليف: د. أحمد عثمان، عالم المعرفة رقم 77 الكويت 1984، ص 100)

\*\* اعتمدنا النص تحت عنوان "الشاعر في الجمهورية" المبوّب من قبل: مارك شور، جوزفين مايلز جوردن ماكنزي، في كتاب أسس النقد الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة دمشق طبعة ثانية 2005، ص 13 - 36.



فن سرياني ، عهد قديم ، باريس.



فن سرياني ، عهد قديم ، باريس.

خلفية فكره، حين يتحدث عن الشعر دائماً، واقع الصورة في زمانه، كما كان الأمر مع أرسطو سابقاً، فهو يبدأ كتابه عن تكوين تصويري مختلط العناصر لرسام قائلًا: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتُم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد، أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبني مخلوقاً نصفه

التاريخية.

1-2-2: في الفكر اللاتيني..

تجددت مسألة العلاقة بين الشعر والتصوير، حين عبّر عن هذه المسألة الشاعر الروماني "هوراس فلاكوس" 65 - 8 ق.م "بجملة اعتبرها بعضُ استطرادية"<sup>(21)</sup>، أو عابرة، وذلك في كتابه "الشعر(\*)" الذي يرجح نظمه بين 8-10 ق.م، قائلًا: "التقصيدة مثل الصورة - ut picture poesis - (erit)"<sup>(22)</sup>، والذي يبدو لنا، أنه كان في

أو 330 ق.م<sup>(17)</sup> ليتوسع في المحاكاة التي تمارسها كل الفنون، وعبر ثلاثة أنحاء: بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز<sup>(18)</sup>، وليقارن بين أعمال الشعراء والرسامين في فعل المحاكاة<sup>(19)</sup>، وليعتبر المحاكاة غريزة، وأننا نسرّ برؤية الصور، إما لموضوعها، أو لإتقان صناعتها أو لألوانها<sup>(20)</sup>. ثم تتخذ المسألة خطين متباعدين زمنياً، وجغرافياً وثقافياً، دون أن يعني هذا عدم التقاءهما في بعض المفاصل

\* كتاب "فن الشعر" لهوراس مجهول التاريخ، ومن الراجح أنه نظم في أخريات حياة الشاعر 8-10 ق.م، وهناك فريق يشرح البدء بنظمه في عام 23 ق.م وصدوره في عام 19 ق.م. (فن الشعر، هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة الطبعة الثانية 1970 ص 22).



بولوب ایردوک حصولی اچره عايسر  
ايشک عذره ايويزه دیک اودانغا  
تولوب عذره اولهلق باشینی آتی  
یتب چینی انغاسی شتابی  
ویدی جان پرور انغاسیکه اولدم  
سینی غبت اراچاره ایجان  
اینگه یک آه طوفان چقار دی  
سول ایردی که مفتون بوشیش ایدی  
پراویم بولاسی نینگ فکری دست

منه ايرکس توکک کور کور دی بحر  
نی پزین تیکرین الیکه مانغا  
جواسر نی انینگ باشیغه ساجتی  
تیشیب کورکینی کونخلی اضطالی  
اورونکین عمر نپسین تو تولدم  
ویاز وکک دین آواره ایجان  
که هوش نینگ نقابی یکا مادی  
کور ووب کور کور داجنوش ایدی  
نی ناکم اچکاند بولسیر اوز پست

اگر یوز قرن عذرا سین بولا لی  
تیلاتی پرتیق پسرل جواسر  
پری وشن و فصاحت پرتوتون  
تسی تیز اتمان آرام تاپای  
نی انخلای کیم قایده روایکین سین  
حقیقت جانیم اورتونکین بولغاچ کاه  
کور وکنج اول حال عالم آرا  
پراویم عکس کور کور کوشی کتیب

یتب پرکونجی لیک عذره وکک لالی  
ویدی مزد وکک ایماس ایشتی کاه  
اوزیدن چخس فرما وچسوند  
بولی آرام لیق انجام تاپای  
ایچم قان ایلاکان سین بولایکین سین  
یوز وکک نی کور مای ولدوم آه دیوز  
اینگه مطلوبی بولدی آشکارا  
اوزین کور کور کاج نی ناکم حاجتی کتیب  
چفرما اول پری ایرکانی سیدی  
چکب اوقلوق فغان انغلی سیدی



کیم اول حالت وایشیرن کور کاجانی  
چراول شمع وفاد قالمادی نور

کمان قیسدی کیم قیسمتی جانی  
یتب پروانه دیک باشینو شاپور

اینگه یک چکشی آه آتش آلود  
باشین قیسمتی غالدی غلامان زار

کواینی برار یا شوروی اول دو د  
کوا یوق یتبک جزنج و آزار





فن سرياني، قوانين، مارك لوقا، فلورانس.



فن سرياني، أمونيوس وأوزيب، فلورانس.

حسب تعبيره، لذا.. فإنه يسلم بالحق المتساوي في حرية الابتكار للشعراء والرسامين<sup>(28)</sup> مكرر.

لكن هذا الاستطراد أدى "رغم بساطة ظاهرة فيه، إلى متاعب جمّة في تشكيل النظريات النقدية، التي جاءت بعد "هوراس"، وخاصة تلك التي تأثرت بآرائه<sup>(29)</sup>". ويبدو أن ما قاله "هوراس" ذاته صحيح، من أن "اللفظة إن هي أطلقت فلن تعود<sup>(30)</sup>"، بل.. يكون لها تداعياتها واندياحاتها، فها هو الفيلسوف والمؤرخ الأغريقي "بلوتارك" أو "فلوطرخس 40 - 120 م"

عملك كل منسجم<sup>(25)</sup> وكأنه يجعل من الرسم مثلاً؛ كذلك حين يتحدث عن تباين لا تجيزه الطبيعة، كمن "يرسم الدولفين في الغابة، والوعل البري على أمواج البحر"<sup>(26)</sup>، أو حين يتحدث عن الصانع الرديء "يشتغل بالبرونز فيصوغ أظفاراً أو يحاكي به موجات الشعر الناعمة، فإذا نحن نظرنا إلى عمله جملة سقطت قيمته، لأنه يجهل الشيء ككل متحد"<sup>(27)</sup>، وكأن وراء ذلك القناعة "أن ما ينتهي إلينا عن طريق السمع، ليفعل في النفس فعلاً، أضال من فعل ما يقع تحت العين الأمانة"<sup>(28)</sup>

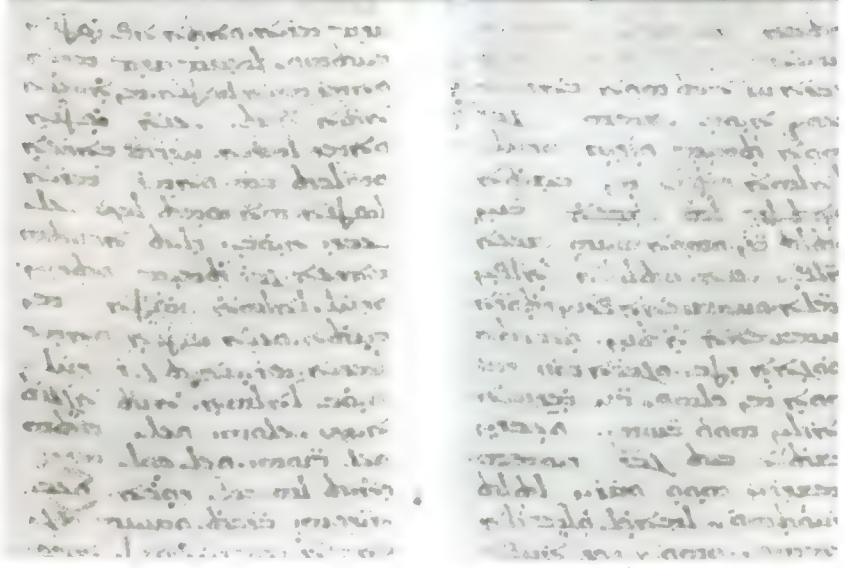
الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهي أسفله بذيل سمكة بشعة سوداء؟<sup>(23)</sup>، فما يذكره هنا هي انجازات تشكيلية: السانتور، والسفنكس، والساتير، والقنطورس، والسيرين، والهوريات، والنيريد<sup>(24)</sup>، الخ.. وإذا كان "هوراس" يستكرها أو يسخر منها، فلأن التشكيل كان ينمو في زمانه باتجاه الطبيعي، كما كان الشعر ينمو باتجاه الصنعة والصقل والتقيح. ولا يمضي إلا قليلاً في كتابه، حتى يتحدث، عن رسم رجل يصارع الموج، أو رسم شجرة سرو، قائلاً "اكتب ما شئت أن تكتب، ما دام

يتلقفها بصيغة "سيمونيدس" كي يتلقفها كاتب لاتيني متأخر، يدعى "سيدونيوس حوالي 430 إلى 485م"، وها هو الكاتب الساخر "لوقيانوس السمساطي 120-180م" يتناولها بحكم نقدي، حين يقول، أن "هوميروس" رسام مجيد، ليؤيده في ذلك شاعر عصر النهضة "بترارك 1304-1374م"<sup>(31)</sup>. ولتقرع أذني "ليوناردو دافنتشي 1452 - 1519م" الذي كانت لديه أهليات متعددة في الفنون والعلوم، وكأنها ضامن لحياذته وتجرده.

1-2-3: في فكر النهضة..

إذا كانت صيغة "سيمونيدس" وصفية وتقديرية، ولا تبدو منحازة إلى أحد الطرفين، فإن صيغة "هوراس" تشبه القصيدة بالتصوير، في حين أن عصر النهضة يشبه "التصوير بالشعر" عاكساً اتجاه المقارنة<sup>(32)</sup>، مما يشي بأن وراء وضع المسألة معان ودلالات وأبعاداً ثقافية واجتماعية، يضيق المجال عن استعراضها هنا.

يقوم "دافنتشي" في كتابه "نظرية التصوير" المؤلف حوالي سنة 1509م<sup>(33)</sup>، بمقارنة واعية، وموسعة، ومعقدة، ليس بين الشعر والتصوير فحسب، بل.. وبين التصوير والنحت، وبين التصوير والموسيقى أيضاً، ليبرهن أن التصوير عمل ذهني عقلي، وفلسفة وعلم، يتميز عن الأعمال الميكانيكية، ونصف الميكانيكية، فهو من الفنون الحرة، أسوة بالفنون التي عرفت في زمانه بهذا الاسم، أي: الشعر في رأس الهرم، الذي تضاف إليه فاعليات القواعد والخطابة والبيان



فن سرياني، عهد قديم، باريس.





لوحة فسيفسائية من تونس العهد الروماني، متحف باردو،

العناصر ومواقعها، وهو الذي أتاح إمكانية التنبؤ بأشكال المستقبل عبر متابعة مسارات النجوم وحركتها، هو العمارة وهو المنظور وخالق تلك الصور الإلهية<sup>(37)</sup>.

ويحدد "دافنتشي" وظيفة التصوير، فيقول: "للتصوير وظيفة تفوق الشعر في قيمتها، كما أن قدر الحقيقة التي يقدم بها أشكال أعمال الطبيعة أجل من الكلمات، فالكلمات من أعمال الإنسان،

وإذا كانت أهمية العلوم تقاس بجداولها، في تلبية احتياجات النوع البشري، فإن التصوير، بملك قدرة أكبر، وملاحظة أكثر دقة، من عالم الكلمات واللغات<sup>(36)</sup>. فهو "المعلم الأصيل لعلم الفلك، وهو الذي وضع خرائط السماء وصور الكون، أنه المستشار النصوح لكافة العلوم الإنسانية... منه يبدأ علم الرياضيات... ويقيس ارتفاعات النجوم والكواكب وأحجامها، ويكتشف طبيعة

والجدل، أي ما عُرف بفنون اللسان في القرون الوسطى، مشيراً إلى الجانب الميكانيكي فيها، وهو الجزء اليدوي، الذي يتمثل بعنصر الكتابة، الذي يوازي عنصر الرسم<sup>(34)</sup>.

يبرهن "دافنتشي" أن التصوير فلسفة، لأنه يهتم بمسألة الحركة، ويشارك الفلسفة، باعتبارها تهتم بداخل أجسام الأشياء، في حين يهتم التصوير بسطوحها وأشكالها وألوانها<sup>(35)</sup>.





لوحة فسيفسائية من تونس العهد الروماني، متحف باردو،

وينعطف "دافنتشي" إلى الصيغة المطروحة عند "سيمونيدس" و"هوراس" محاولاً تنفيذها "إذا اتهمت التصوير بأنه شعر لا ينطق، فإن المصور يمكنه أن يردّ إليك الاتهام أيضاً، فيقول أن الشعر تصوير أعمى، والآن عليك أن تقارن وأن تتدبر الأمر، فأيهما أكثر فداحة في مصيبتة الأعمى أم الأبكم؟" (40)، ثم يعود لمناقشة هذا

ويكرر ذلك غالباً، فهو يقول: "حقاً أنه لعلم، وهو ابن شرعي من أبناء الطبيعة، لأنه ولد فيها، أو إذا أردنا التعبير بكلمات أصوب فهو حفيد للطبيعة، لأن كافة الأشياء والأشكال الظاهرة لدينا ولدت من الطبيعة، ومن هذه الأشياء ولد التصوير، ولهذا من الأصوب أن نسميه حفيد الطبيعة وقريب الآله" (39).

والمقارنة التي يمكن عقدها، ما بين أعمال الإنسان وأعمال الطبيعة، هي من قبيل المقارنة بين الإنسان والله.. وبناء عليه، فإن محاكاة أشياء الطبيعة، وهي التضاهي الحقيقي، والمماثلة الجادة أجل وأعلى قيمة بالفعل من محاكاة كلمات البشر وأعمالهم بالكلمات" (38). ويؤكد "دافنتشي" أن التصوير علم،





معه جمال العالم كله"<sup>(42)</sup>.  
وكأنني بـ "دافنتشي" يصرخ بنا:  
"ألا ترى أن العين تحتضن جمال  
الكون بأسره؟".<sup>(43)</sup> إن "العين هي  
الحاسة الأسمى"<sup>(44)</sup>، "العين نافذة  
البيت الذي تسكنه الروح"<sup>(45)</sup> إن  
خلاصة تحليل "دافنتشي" للفنون، تقوده  
لأن يؤاخي بين التصوير والموسيقى، فـ  
"ليس هناك اسم ما، يليق بالموسيقى

التقدير من قبل الصم، فإن ذلك سيؤدي  
بنا بالتالي، لأن نضع التصوير في مرتبة  
تسمو على الشعر، لأنه يتوجه إلى حاسة،  
تسمو على تلك التي يخاطبها الشاعر،  
فالعين تفوق بثلاثة أضعاف ثلاث حواس  
أخرى، وهي السمع والشم واللمس، لأن  
الإنسان سيفضل بلا جدال، أن يفقد  
هذه الحواس الثلاث مجتمعة على أن  
يفقد بصره، لأن من يفقد البصر، يفقد

الأمر بعد صفحات وبوضع المسألة  
وضعاً آخر، قائلاً: "التصوير شعر يرى  
ولا يسمع، والشعر تصوير يسمع ولا  
يرى"<sup>(41)</sup>.

وبعد مناقشة فداحة خسارة الأعمى  
نسبة إلى الحواس الأخرى، يقول: "وبما  
أننا استخلصنا من قبل، أن الشعر  
يحظى بأعلى درجات التذوق والفهم  
لدى العميان، وأن التصوير بالمثل، ينال



<p>نوکته‌ی همه‌ش در دست بود          خسته‌ای که چو شمشیر          همه‌ی دانه‌ها برکش و از دست          که در دستش همه‌ی سالار نو          ز در دهان‌های سرگشته‌ی لیر          سپاسی و دوام در غم و دوری          می‌بماند بر پاست خاک</p>	<p>کرانه‌ی رانامه‌ی شمشیر بود          نیش‌های سپهر و شمشیر          همه‌ی دنیا به یک دست          ترا بود با دمی پیش و</p>	<p>که در دنیا جای پستور داشت          بنشیند با دکان کار پدر          بخواند آن کرانه‌ی شمشیر          خرد می‌آورد و خاتم می</p>	<p>سیاحت‌نشین کی بود داشت          نیاید و دیده‌ها و راس          چو بناد و گشت و جنگ را          کرم‌شکری که خاتم می          پر از چنگ و گنج و کاشی          سیم‌برگین کند آوری          پس شمشیر که در دست شاه</p>
<p>سایه‌ی دیو با ترس و کج</p>		<p>سیر و پیش‌در و پنا</p>	



زهر آبی و در دهان چنگ و  
 شده است و چو شمشیر



أكثر من "أخت التصوير" مع العلم بأنها موضوع للسمع، مادة للأذن، وهي الحاسة التي تلي العين مباشرة<sup>(46)</sup>. و "برغم أن الشعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله مثل الموسيقى، إلا أنه لا يصل إلى الهارمونية، لأن الشاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة"<sup>(47)</sup>.

أما مقارنته بين التصوير والنحت، فتقوده للقول أن المصور يملك معرفة دقيقة، ويبدل جهداً عقلياً، لتقصي هذه المعرفة، وخاصة.. في المنظور الذي يتطلب دراسة رياضية<sup>(48)</sup>، في حين أن الطبيعة تساعد النحات، وإن كان يبذل جهداً عضلياً أكبر<sup>(49)</sup>. أما وقد افتقد الملمس في الجمال المصور، فإنه لم ينس أن الملمس "هي الحاسة التي تؤاخي العين أكثر من غيرها من الحواس الأخرى"<sup>(50)</sup> وهي الأكثر علاقة بالنحت. وعبر هذا التحليل - وكنت أرغب المضي به، لكن... - يطرح "دافنتشي" ثلاث مسائل هامة، سيكون لها، صداها البعيد في تاريخ علم الجمال:

الأولى.. مسألة التزامن والتعاقب، مما سيؤدي إلى تصنيف الفنون بين فنون زمانية، وفنون مكانية، في المستقبل. الثانية.. مسألة الهارمونية في تكوين وفعالية الفنون، باعتبار أن أرواحنا مبنية على الهارمونية<sup>(51)</sup>.

الثالثة.. مسألة تراسل الحواس، حين يقول:

"فلو وضعت أمام العين جمالاً إنسانياً، ترى فيه توافق الأعضاء الجميلة، فإن هذا الجمال لن يموت... وسيكون هذا الجمال سبباً في رغبة تسود الحواس الأخرى، حيث تريد هي أيضاً امتلاكه مع العين، ويبدو أن الحواس تريد أن تدخل في سباق، تتنافس فيه مع العين، فاللسان يريد أن يكون هذا الجمال له في جسد، وتريد الأذن أن تسمع جمال صوته، ويريد الملمس أن يخترقه في كل جوانبه وتفصيله، وتريد الأنف أن تشم بدورها ذلك الهواء الذي يتنفسه هذا الجمال"<sup>(52)</sup>.

وفي فقرة يقال أنها أضيفت إلى الكتاب، بعد الانتهاء من تأليفه يقول "دافنتشي": "وكانه يود إنهاء الحساب "يتفوق الشعر على التصوير في مجال الإحياء بالكلمات، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث والوقائع، ولذلك فإن المقارنة بين هذين الفنين، تطابق المقارنة ما بين الكلمات والأحداث، إذ أن الوقائع والأشياء تخاطب العين بينما تخاطب الكلمات الأذن، ولهذا فإن المقارنة بينهما هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين، إذ إنهما هدفان يتوجه إليهما كل من التصوير والشعر، ولهذا السبب نفسه، أرى أن التصوير فن أرقى من الشعر،

ولكن القائمين على فن التصوير، لا يحسنون إظهار منطقه وقيمه، ولذلك ظل كفن زمنياً طويلاً بلا مدافعين أكفاء، لأنه فن لا يتكلم، وإنما يظهر ويجسد الأحداث، بينما ينتهي الشعر في الكلمات، وبها يدافع عن نفسه ويمتدحها بكل ما لديه<sup>(\*)</sup>"<sup>(53)</sup>.

وأسوق الفقرة التالية متسائلاً: ترى.. ألم تكن هذه الفقرة، الواردة عبر الكتاب، أولى أن تكون خاتمة الكتاب، وفق منطق "دافنتشي" حين يقول: "كنتم على خطأ كبير أيها الكتاب، عندما أبعدتموه (التصوير) عن ذلك العدد من الفنون المسماة بالفنون الحرة. وهو العلم الذي لا يكتفي بالتوجه إلى أعمال الطبيعة فقط، وإنما يتجه إلى ما لا نهاية له من الأشياء التي لم تخلقها الطبيعة قط"<sup>(54)</sup>، وأضع خطأ تحت جملة الأخيرة.

1-2-4: في الفكر الأوروبي.. لما كان من العسير تتبع مسألة *lut pictura*، وتداعياتها وانقلاباتها في الفكر الأوروبي بشكل كلي. لذا.. فإن حصر بعض مفاصلها، كما فعلنا سابقاً - قد يفيد في توضيح مسيرتها. ففي الحقبة الكلاسيكية، لم تثبت فكرة السلم التقويمي للفنون، وهي الفكرة التي تبدو لنا، صريحة، وواضحة في أسباب وعوامل وضع المسألة من أساسها. إلا أن هناك بعض النقاط

\* سبق "دافنتشي" في الكتابة مجموعة من الفنانين، فهم: "تشينينو تشينيني"، الذي كتب "كتاب الفن" في سنة 1400، والمعماري "ليون باتيستا ألبرتي"، الذي ألف "كتاب التصوير" في عام 1435-و "أفيرلينو فيلاريتي"، الذي كتب "كتاب الرسم وكتاب العمارة" في عام 1460. والفنان "بيرو ديللا فرانشسكا" الذي ألف "المنظور في علم التصوير" في عام 1485.

نظرية التصوير: ليوناردو دافنتشي، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية للكتاب، الألف كتاب الثاني 195، 1995، ص 19 - 20.



قوانين فن سرياني، فلورانس.

الهامة، التي تشير إلى اتجاهاتها، قبل أن يضع "ليسنغ" 1781 - 1729 ، G. E. lessing مؤلفه "اللاووكون" في عام 1766<sup>(55)</sup>، وقد أشار إليها "مارك جيمينيز"<sup>(56)</sup>؛

- لقد اعتبر "كولبير" سكرتير الدولة عند الملك "لويس الرابع عشر" أن التصوير التاريخي، هو الفن "الأكثر نبالة بين الفنون"، وأن من الطبيعي جداً، أن يظهر التعبير "الفن والشعر" عند "دي بوس"، صاحب كتاب "تأملات نقدية على الشعر والتصوير"، لتعني كلمة "الفن" وبكل وضوح "التصوير" وحيداً، ولا شيء آخر، يضاف إلى ذلك أن البيت الشهير للشاعر "بوالو"، الذي يقول فيه "الفن قادر على محاكاة الأفاعي، والوحوش القبيحة تعين الشعر بكل تأكيد" فإن هذا الاستعمال الخاص لكلمة "فن" تشير إلى مفهومها المحدد في تلك الحقبة، حيث تعني التصوير الذي يُعطى الامتياز إلى حد ما.

- باعتبار أن التصوير كان مهيمناً سياسياً ومؤسسياً، لم يكن يخشى المنافسة. ولهذا فإن القرن السابع عشر فضل أن يتمسك بالموازاة بين الفنون، ففي آخر الحساب، فإن التغني بمذائق الملك الكبير، وتصوير فضائله، وضعت المساواة وبكل أريحية بين الشاعر "بوالو" والمصور "لويران" والنحات "كوايسيفوكس" والموسيقي "ليلي"، وكلهم كانوا خاضعين لنفس المبدأ؛ محاكاة الطبيعة، فقد عُرِفَتْ فنونهم بـ "الفنون الجميلة" وعُرِفَتْ مكاناً لاستقبالهم كأكاديمية، حتى لو لم يكن يحمل الاسم.

- لهذا فإن مؤلف "شارل باتوه" المسمى "الفنون الجميلة" قام على نفس المبدأ، ولم يعالج مسألة lut picture poesis مباشرة، إلا أن المؤلف استخدم كلمة "فنون" و "فنون جميلة" دون تمييز، وكان يقصد بهذا: الموسيقى، الشعر، التصوير، النحت، الرقص، فلها كلها غاية وحيدة: محاكاة الطبيعة، وبالضبط "الطبيعة الجميلة" التي يتوجب أن تكون ممثلة في كل الفنون، لترضي الذوق، وتقود للمتعة ولكن الجديد عند "باتوه" هو استعمال كلمة "فن" بالمفرد، وفي عدة مواضع واعتباره العبقرى هو الذي يعرف أن يخلق ويمثل علاقات جديدة مع الطبيعة. يعلق "جيمينيز" "إن مؤلف باتوه، عرف نجاحاً مباشراً ودائماً، وخاصة عند "ديدرو"، و "الأخون شليف" و "كانت" و "هيفل"، وما جعله ثابتاً هو بالأساس مفهومه للعبقرية، ونقده غير المباشر للعقلانية الكلاسيكية، مما جعل كل المعلقين المعاصرين ليومجارتن حساسين بهذه الطريقة التي أفضلت الشجار المتعلق بـ

Lut picture poesis . مع ظهور كتابه علم "Aestetica" علم الإدراك الحسي، أو المعرفة الحسية في عام 1735<sup>(58)</sup>.

ومع ذلك.. فإن المسألة تجددت مستبعدة وضعها الأول، مع صدور كتاب "ليسنغ" المسمى "اللاووكون"<sup>(59)</sup> أو الحدود بين التصوير والشعر. في عام 1766.

حيث يتخذ المؤلف من اسم التمثال عنواناً لمؤلفه، ومن موضوعه

وسيلة للمناقشة، والتمثال، يعود إلى القرن الأول قبل المسيح، اكتشف عام 1506، وقدم للفاتيكان، للبابا جول الثاني، ويمثل "اللاووكون" ابن بريام ملك طروادة، حينما هاجمته الثعابين الوحشية، وهصرته هو وأبنائه، والتي قام أربعة نحاتين بانجاز هذا العمل حسب بلين<sup>(60)</sup>.

يناقش "ليسنغ" هذا التمثال من ثلاث وجهات نظر للفنون: النحت، التصوير الشعر، وقدرة كل منها على المحاكاة الجميلة، مرتكزاً على خصائص كل فن وقوانينه، وأولها قانون الجمال، وليخلص إلى امتياز التصوير بتوجهه إلى الجمال المطلق، ضد معاصره "ونكلمان" الذي يرى أن النحت وخاصة اليوناني، وصل إلى الجمال الكلي.

إن الإنجاز الأساسي لـ "ليسنغ"، هو القول بالحدود المرسومة بين الفنون التشكيلية وبين الأدب، التي تتيح لكل منهما الاستقلال والكفاية الذاتية، والحرية في الابتكار، والخروج عن المحاكاة، دون أن يفرض أي طرف قوانينه على الآخر.

بهذا الوضع، فإن أبحاث القرن 19 والقرن 20 مضت باحثة عن المتطابقات بين الفنون، من حيث المتشابهات البنيوية، والمنطقات الإبداعية، وشاركهم في هذا الشعراء والفنانون، فظهرت في القرن 19 مجموعة الشعراء ما قبل الروفائية، ومجموعة البرناسيين، كما ظهرت مدرسة التصويريين، وكان من أعلامها في القرن العشرين "عزرا باوند"، و



"ت.س. اليوت".

وقد كان لاكتشاف الغرب فنون الشرق، كالفن الياباني أو الصيني دور كبير في تنامي هذه المسألة، ذلك أن الشعراء الصينيين كانوا رسامين في معظم الأحيان، ويؤكدون التوازي بين الشعر والرسم، بل إن "كوسون" وهو أحد أكبر نقاد القرن الحادي عشر والثاني عشر، كان يرى أن الرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر، كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت، فتأثر الشعراء الأوروبيون والأميريكيون بهذا الاتجاه، بل.. وظهر في الشعر الحديث، ما أسمى "الشعر المجسم"، أو النص-الصورة، حيث دخلت الصورة الجرافيكية أو الفوتوغرافية إلى القصيدة، وظهر نقاد

مثل "ماريو براز" الذي قام بالمقارنة بين الرسم السريالي، وبين أبيات من قصيدة "الأرض الخراب" لاليوت، وبين رسوم موندريان وبيكاسو وقصائد الشاعر كمنجر، وبين الفن التجريدي وقصائد جيروم أبو للينير<sup>(61)</sup>. كما قامت دراسات قام بها كل من "كاندينسكي" مقارناً بين التصوير والموسيقى، "واتيين سوريو" بين الزخرفة والموسيقى.

وها هو الفيلسوف الألماني "أدورنو T.w. adorno" يرى أن التقارب بين الفنون ينشئ الخاصيات العميقة للفن الحديث منذ أوائل القرن، وحتى أعوام الخمسينيات<sup>(62)</sup>.

وخلاصة الأمر.. أن المسألة إن كانت انطلقت من العلاقة بين الشعر والتصوير،

فإن تطورها قاد إلى بحث العلاقة بين المسرح، والشعر، والتصوير، والنحت، والعمارة، والموسيقى، فكان من أولى نتائج هذا البحث، ولادة مصطلح "فن" بالمفرد، وظهور فنون جديدة كالأوبرا، والأوبريت، والباليه، والصوت والصورة كفن وأخيراً، السينما، والفيديو، والتلفاز. وها هم الفنانون اليوم شعراء ومصورون وموسيقيون ونحاتون، وفي الأدب والسينما، يقومون بتفكيك الشكل التقليدي للفنون، بالتهديم، والبناء، والتوليف، وإعادة الهدم والتوليف، لتشديد مفهوم جديد للفن، وإبداع استطبيقاً جديدة، فهناك ميلان يتجابهان: ميل يتجه إلى الزيادة في التخصص من خلال التقنيات والإجراءات، وميل يتجه لمزيد من التبادلات والاتصالات.

\* \* \*

## المصادر والمراجع:

- (1) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ترجمة: فريد زاهي افريقيا الشرق الدار البيضاء، بيروت 2002 ص 259.
- (2) ميسنجر، جوزيف: لغة الجسد النفسية ترجمة: محمد عبد الكريم ابراهيم دار علاء الدين دمشق الطبعة الثانية 2008.
- (3) Lascoult: l'agression contre le visuel, art. P.11 26--
- revue d'esthétique- 1976- éd. no 1116 18/U. g. é- 10
- (4) شور، مارك تبويب، أسس النقد الحديث، 1-3- ترجمة: هيفاء مايلز، جوزفين هاشم. مراجعة د. نجاح العطار وزارة الثقافة ماكنزي، جوردن دمشق فصل الشاعر في الجمهورية ص 26.
- (5) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 141.
- (6) مصدر سابق ص 142.
- (7) مصدر سابق ص 172 173.
- (8) Guirau, p. : la semiologie- que – sais- je- ne 1421- p. u.f. 1971 p. 80
- وبالعربية بيبير جيرو: علم الإشارة (السيمولوجيا) ترجمة منذر عياشي، دار طلاس دمشق 1992 ص 114.
- (9) Alexandrian: création récréation- éd. Denoël /

- gonthier- paris 1976 p. 153- (10) Lascault: l'agression p. 22 (11) مصدر سابق 22 p. 21 (12) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 245. (13) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح مكتبة النوري دمشق بلا تاريخ ص 373. (14) أوزياس، جان ماري وآخرون: البنيوية ترجمة: ميخائيل مخول منشورات وزارة الثقافة دمشق 1972 ص 12 و 13. إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية أو (أضواء على البنيوية) دار مصر 1976 ص 32. (14) مكرر عثمان، أحمد: الشعر الاغريقي عالم المعرفة رقم 77 الكويت مايو 1984 ص 163. (15) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 37. مكاي، عبد الغفار: قصيدة وصورة عالم المعرفة رقم 819 الكويت تشرين الثاني 1987 ص 13. (16) أسس النقد الحديث ص 13 - 35. (17) أرسطو: فن الشعر - ترجمة: عبد الرحمن بدوي - تصدير المترجم ص 38. دار الثقافة بيروت 1952. (18) المصدر السابق نص أرسطو ص 4 / فقرة 15 و 20. (19) المصدر السابق نص أرسطو ص 8 / فقرة 1448 وص 20 - 21 / فقرة 25 و 1450 ب / وص 43 / فقرة 10. (20) المصدر السابق نص أرسطو ص 12 / فقرة 15. (21) هوراس: فن الشعر ترجمة: د. لويس عوض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة طبعة ثانية 1970، ص 206 - 207. (22) المصدر السابق ص 134 / فقرة 361. (23) المصدر السابق ص 108. (24) فرادى، جورج: الفسيفساء في تونس ترجمة: مصطفى التواني دار سيراس للنشر تونس 1976. (25) و (26) و (27) هوراس: فن الشعر ص 110. (28) المصدر السابق ص 122. (28 مكرر) المصدر السابق ص 110. (29) المصدر السابق ص 207. (30) المصدر السابق ص 136. (31) المكاي، عبد الغفار: قصيدة وصورة عالم المعرفة رقم 119 الكويت تشرين الثاني 1987 ص 13. (32) Jimenez, m: qu'est- ce- que l'esthétique? - Gallimard 1997- p. 105. (33) دافنتشي، ليوناردو: نظرية التصوير ترجمة وتقديم: عادل السيوي الهيئة المصرية للكتاب الألف كتاب الثاني 195 1995 ص 18. (34) المصدر السابق ص 49، وص 77. (35) المصدر السابق ص 49. (36) المصدر السابق ص 47. (37) المصدر السابق ص 71. (38) المصدر السابق ص 51. (39) المصدر السابق ص 50. (40) المصدر السابق ص 57. (41) المصدر السابق ص 59. (42) المصدر السابق ص 70. (43) المصدر السابق ص 71. (44) المصدر السابق ص 57. (45) المصدر السابق ص 64. (46) المصدر السابق ص 71. (47) المصدر السابق ص 75. (48) المصدر السابق ص 93. (49) المصدر السابق ص 90 - 93. (50) المصدر السابق ص 63. (51) المصدر السابق ص 69 و 63-64. (52) المصدر السابق ص 63. (53) المصدر السابق ص 93. (54) المصدر السابق ص 70. (55) Jimenez, M.: qu' est- ce que l'esthétique- p. 108. Ibid. p. 106 (56) Ibid. p. 107 (57) (58) اليافي، عبد الكريم: بدائع الحكمة دار طلاس طبعة أولى دمشق 1999 ص 27. مجاهد عبد المنعم، مجاهد: دراسات في علم الجمال عالم الكتب بيروت طبعة ثانية 1986 - ص 17. Lessing. G.E.: laocoon- (59) Hermann- paris- 1964. Jimenez, M: qu' est - ce (60) que l'esthétique- p. 108 (61) مكاي، عبد الغفار: قصيدة وصورة ص 15 - 20. Jimenez, M: qu' est - ce (62) que l'esthétique- p. 110

# تمردات إبداعية..

## للفن المطبوع في أوروبا !!..

■ د. عبد الكريم فرج\*

وقد نفذ بهذا العنوان ثمان نسخ مختلفة التعبير ظهرت فيها براعته المتميزة في استخدام الألوان الصريحة في التكوين المطبوع ، كما تضمنت أيقونات الفنان ميرو إضافة إلى الألوان تمردات لأشكال واقعية تشير إلى النجوم والشمس والطيور وأجزاء من عناصر ومواد فيزيائية مختلفة توصل الفنان من خلالها إلى خلق أشكال مستقلة لطبيعية واضحة المعالم تعتمد على وضوح هياكلها الخارجية وتفاصيلها الداخلية معاً . كانت الرموز في أعماله المطبوعة تتوزع الأدوار لخدمة التأليف وتحولت بفعل إغراقها في الغرابة إلى نمط من الغموض السحري ، وقد اكتشف الفنان من خلال ثقافته صلة رموزه مع تلك الأدلة الروحانية في الثقافات الشرقية ، وبدل عمله المطبوع بالألوان بعنوان ( الاعتدال الربيعي والخريفي ) نفذه عام 1968 ماء قوي وصبغة الماء على رمزية معبرة مزج فيها بين إشارات ترمز إلى تغيير الفصول مع تلميحات

الحرب لم ينشر إلا عدد قليل جداً من الأعمال الفنية للفنان بيكاسو فقط ، وأمام هذا الشح الذي حاق بالوسط الفني ، برز حدث هام في تاريخ فن الحفر الطباعة هو قيام الفنان ستانلي ويليام هايتر stanely.w.hayter 1901\_1988 بنقل محترفه ( 17 ) من باريس إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وبسبب ما تحمله أعماله من حس تلقائي ورؤى بعيدة عن سيطرة العقل عدّ نفسه من السرياليين ، وفي إطار هذا الفهم تجمع عدد من السرياليين المهاجرين في محترف هايتر في نيويورك . وصل الفنان ميرو إلى نيويورك عام 1947 وكان قد تعلم العديد من طرق الحفر والطباعة في محترف الفنان هايتر في باريس ، واستمر ميرو في تطبيق خبراته في الطباعة بكل حماس وفرح في عام 1952 \_ 1953 على وجه الخصوص عندما أنجز في أمريكا مجموعته الجرافيكية بعنوان ( العائلة ) منفذة بتقنيات الحفر بالماء القوي والمنقاش ،

نكّلت سياسة الكراهية التي مارستها النازية بالفنانين الذين يحملون أفكاراً إبداعية لخشيتها من دورهم الإنساني والطليعي ، فأقدمت على حجز حرياتهم ومنعت تجمعاتهم الخاصة والرسمية وأغلقت مدرسة الباوهاوس عام 1933 ونفت فنانها خارج البلاد ، وعندها وجد الفنانون التعبيريون الألمان أنفسهم منبوذين من قبل نظام هتلر ، فقد ارتحل من ألمانيا إلى الولايات المتحدة وباريس وسويسرا وبريطانيا واسبانيا عدد كبير من الفنانين مثل : جوزيف ألبرس \_ ليونيل فيننغر \_ فاسيلي كاندينسكي \_ بول كلي \_ أوسكار كوكوشكا \_ جورج غروش \_ كورت شويتز \_ جاك ليبتشير وغيرهم مثل فرناند ليحيه وأندريه ماسون وماتا \_ والكاتب أندريه بريتون وخوان ميرو وآخرين ، وبسبب نتائج الحروب ضاقت بالطبع فرص العمل والإنتاج الفني على حد سواء ، ولم تعد الظروف العامة مشجعة للتفرغ إلى الأعمال الإبداعية ، وخلال فترة

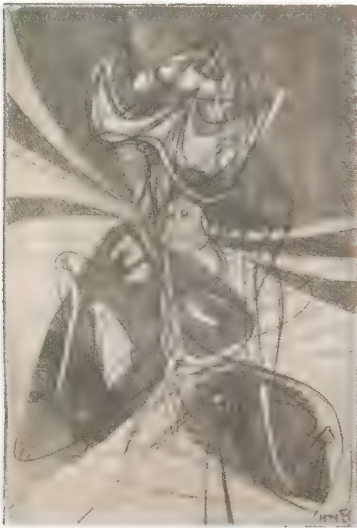
\*حَفَّار وأستاذ: عميد كلية الفنون الثانية في السويداء.











، ويبدو أنه كان متجهاً لاقتفاء أثره في إنتاج أعمال مطبوعة على مساحات واسعة والتي استبقاها في مرسوم هايتر ولم يُكشف النقاب عنها إلا عام 1967 بعد وفاته عندما اكتشفتها زوجته ، وخصصت ست لوحات منها كرمز لتأبينه عندما عرضت في معرض ( مالربورو ) وشاركت في معرض آخر له أقيم في نيويورك ، وقد دلت هذه الأعمال على شغف بللوك في نقل تأثيراته التصويرية إلى أعماله في الحفر والطباعة والتي نفذت في معظمها بتقنية المنقاش والإبرة الجافة خلال أعوام الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين . حملت أعمال بللوك المطبوعة إحساسات تعبيرية مليئة بالنقاط والخطوط المرشقة والتي تتصل بمفهوم الفن التجريدي المغمم بالطاقة والحياة والتي شكلت بجوهرها تمردات على جميع الصيغ الأكاديمية المتمزمة في الفن .

دلت إبداعات جاكسون بللوك وغيره من الفنانين المهاجرين في محترف هايتر على أهمية هذا المرسوم في توفير المناخ الاكتشافي والتجريبي في مجال الحفر والطباعة كما أن اضطلاع محترف هايتر في خلق مناخات حرة للقاء الفنانين ووضوح توجهه نحو التلقائية في الفن كجزء هام من الفكر السريالي وابتكاره طرقاً في الحفر الفائر والبارز وفي تمليس وكشط المساحات الغرافيكية على سطوح المعادن بغية الحصول على تأثيرات غير عادية في قيمتها التعبيرية، إضافة إلى اختراعه مجموعة من أدوات الحفر

ذكية تتصل بفكرة الوجود الإنساني وتجسيدات الإلهية. ولدى تأمل أعمال ميرو وسيجد الناقد والمتلقي على حد سواء أنه أمام شخصية غير عادية ، مبدعة ومليئة .

بالأسرار الفامضة ومحملة بالإشارات السحرية المتواصلة بشكل واسع مع الفكر السريالي، وليس هذا فحسب بل أنها تدل على شخصية ميرو الاسبانية المتفردة .

اجتذب مرسوم هايتر في نيويورك الفنانين الأمريكيين والمهجرين وأصبحوا يلتقون ليطرحوا قضاياهم وأفكارهم الفنية وقد دفعتهم تلك الخبرات والظروف المتاحة في محترف هايتر لتنفيذ أعمالهم في الحفر والطباعة بتصورات جديدة لم يعرفوها من قبل. كان الفنان جاكسون بللوك 1912\_1956 jacson Pollock واحداً من الأمريكيين الذين انخرطوا بالعمل في محترف هايتر ، وكان قد أنجز مع أخيه أعمالاً ليتوغرافية قبل الحرب ثم اطلع على المفاهيم التلقائية والفكر السريالي من خلال أعمال ( اندريه ماسون \_ وماكس ارنست ) التي عرضت في أمريكا عام 1942 وأتيح له في مرسوم هايتر أن ينجز أعمالاً مهمة كانت متأثرة بالأشكال الحركية الكوكبية ومفهوم التلقائية وقد جسد الفنان من خلالها أسلوب المدرسة التجريدية الأمريكية .

انجذب بللوك بشكل قوي إلى أعمال بيكاسو المنفذة على مساحات واسعة بما فيها لوحته الشهيرة ( الجورنيكا ) والتي شاهدها في متحف نيويورك







المعدنية والتي تعمل بوسائل شبه آلية لتنفيذ الخطوط المحفورة وتخشين السطوح المعدة للطباعة من خلال مجموعته التي سماها ( أمازون ) أعطت محترفه الفضل الكبير في التعرف على فنانيين كبار غير اختصاصيين في مجال الحفر والطباعة مثل النحات ( البرتوجيا كومتى 1901\_1966 ) الذي يعمل في إطار الفكر التخيلي السريالي إضافة إلى عمله الرئيسي في النحت أنجز أعمالاً مهمة في الحفر في مرسم هايتر كان

من أهمها ( أيدي تقبض على الفراغ ) والتي أوضح فيها وفي غيرها من أعماله في الطباعة الحجرية ابتعاده عن البعثة السريالية وتوجهه نحو الإنسان كحقيقة جوهريّة وقيمة تعبيرية وبنائية على حد سواء .

انتشرت سمعة محترف هايتر في كل أنحاء الولايات المتحدة واستجاب لتعليماته في الطباعة البارزة والفائرة عدد من الفنانين المهاجرين منهم :

غابور بيتردى : gabor peterdi

ماريشيو ليسانسكي lassanski

Mauricio كارل شاراغ karl sharag

وقد سيطر هؤلاء على حقل الطباعة في أمريكا خلال منتصف القرن العشرين ، وبسبب طموحاتهم الإبداعية انفردوا بأساليبهم المستقلة عن أفكار هايتر، اهتم بيتردى

الهغاري الأصل بالمناظر الطبيعية واستعمل في إنجازها مركبي الفرنيش القاسي والفرنيش الطري وغيرها فتوصل إلى تراكيب فنية محفورة تتواكب فيها التقانات المتعاقبة بتأثيراتها











أعمالاً محفورة على الخشب تناول فيها مواضيع اجتماعية وسياسية ذات صيغة نقدية صريحة .

وتؤكد المبادرات الذاتية للفنانين العاملين في مجال الحفر والطباعة أنها كانت الوسيلة الخلاقة لسبر اغوار التقنيات واستشفاف نتائجها وتأثيراتها الذاتية ، ولقد اثبت الفنان الأمريكي كارول سوميرز summers carol من خلال اهتمامه بإبداع المناظر الطبيعية أهمية التجريب عبر طريقته التقنية غير المعتادة في الحفر على الخشب، فقد استعمل الورق المشبع

في ممارسة فنه الذي لاقى رواجاً كبيراً لدى جامعي الأعمال الفنية في أمريكا من الذين اهتموا في اقتناء أعمال تعبر عن صور العذابات الإنسانية في فترة الحرب، أما الفنانون الأمريكيون مثل ليونارد باسكين leonard baskin فقد اختار ألواحاً كبيرة من الخشب لحفر أعماله وطباعتها ومن أهم أعماله كان ( رجل السلام ) المنفذ عام 1952 وعلى هذا العمل فاز بالجائزة الأولى في معرض سان باولو ( بينالي الفن ) عام 1961. وكذلك أنتج الفنان انتونيو فراسكوني المهاجر من الارغواي

على السطح الواحد معتمداً على حرية التجريب التي تتضافر فيها تقنيات الحموض مع تقنيات المنقاش والإبرة الجافة. أما الفنان الألماني المهاجر شاراغ الذي عمل في محترف هايتز أثناء غياب

الأخير في باريس فقد صقل خبرته في تقنية الحفر بالمنقاش مشاطراً زملاءه الذين انتهجوا الحفر على الخشب، ويبيدي الفنان الأرجنتيني المهاجر لاسانسكي اهتماماً بالفن الذي يحمل ملامح التشخيص التعبيري وقد هاجر إلى أمريكا عام 1943، واستمر



إلى أمريكا، واقتحم التعبيرية عبر تقنية الليتوغرافيا، وعمل كذلك في طباعة الشاشة الحريرية ومثله ادولف غوتليب adolff gottlieb. وفي أعوام الستينيات من القرن الماضي توجه عدد من الفنانين على الساحة الأمريكية إلى ممارسة فن الحفر والطباعة من مختلف الاختصاصات لقناعتهم أنه فن العصر الذي يحتاج إلى ثقافة وخبرة فنية ومهنية عالية، نذكر منهم الفنان الشاب سام فرنسيس sam . fransis رسام تجريدي من كاليفورنيا، كان أول من أنتج أعمال مطبوعة تعبيرية ذات طابع متميز في المدرسة الأمريكية، قضى الفنان سام سنوات الخمسينيات في باريس مكنته من الاطلاع على إنتاج الفنانين المهمين في

في أوروبا وأمريكا وتبادل الفنانون من خلالها الزيارات لاكتساب الخبرات المتنوعة .

مارس عدد من الفنانين الأمريكيين في النصف الثاني من القرن العشرين تقنية الطباعة الحجرية بشغف وحماس نذكر منهم الفنانين: سام فرنسيس sam . fransis ووليم كونينغ w.kooning في كاليفورنيا، فقد اشتهرت أعمال الفنان كونينغ التي نفذها في جامعة كاليفورنيا بحماس وجراءة بما تملكه من عناصر تشخيصية وتعبيرية . ومن رواد الرسم ( 17 للفنان هايتز ) كان الفنان روبرت موثرويل Robert mothorwell 1915 \_ 1991 والذي تقرب من الجمعية السريالية للأوروبيين المهاجرين

بالحبر ولصقه على السطح الخشبي المحفور وبعد نزع عمده الفنان إلى وضع الورقة المبلة على سطح الخشب المعالج بالحبر والحصول منه على نسخة مطبوعة تحمل تأثيرات الخشب والحبر معاً بما يشبه تأثيرات الألوان المائية ، لقد كان محترف هايتز سبباً هاماً في تحريك الطاقة الإبداعية عبر أجواء الحوار بين الفنانين والمثقفين في أمريكا، وفي النهاية حصل فنانو الطباعة على جمهور

متميز وعرفت أعمالهم على أنها علامة أساسية في ازدهار الثقافة الفنية ، وبعد انتهاء الحرب حصل تمازج ثقافي بين الأوساط الأوروبية والأمريكية نتج عنها تحضير جديد لمشاغل الحفر



أعمال الحفر المطبوع، وقد زار اليابان عام 1957 وتعرف على الطريقة الخاصة في الطباعة (طريقة الحبر المتقشي أو الحبر السائل) والتي أنتج في إطارها أعمالاً طليعية متقدمة في فن الطباعة.

تطورت تجارب الحفر والطباعة تطوراً ملحوظاً بعد الحرب الثانية في أوروبا ربما بسبب المخاض الثقافي المستمر والتجمع العالمي لمتقفي العالم في العاصمة الفرنسية باريس، وتوضحت في هذه الأثناء توجهات الفنانين نحو حرية البحث والتجريب وخصوصاً نحو المفاهيم التجريدية التي جذبت الجمهور، وظهر عدد من الفنانين الذين يتقربون أكثر فأكثر من أعمال الفنانين براك - شاغال - ليجيه - ماتيس - وبيكاسو، فقد انتشرت أعمال هؤلاء في كل مكان من العالم وكرس عدد من الفنانين الشباب في أوروبا جهودهم لابتداع أعمال فنية في تقنيات الحفر العميق والليتوغرافيا، وظهر اتجاه متحمس نحو تركيب بروازات متعددة الأشكال والخشونات على سطح المعدن المعد للطباعة خصوصاً عندما استعمل الفنان بيير كورتين pierre courtin بعد الخمسينيات من القرن الماضي أدوات معدنية وصفائح كالتى تستعمل في صياغة المجوهرات لتحويل سطح المعدن إلى ما يشبه النحت البارز من أجل الحصول على تأثيرات متفردة، وقد برزت من بين أعمال الفنانين في تلك الفترة أعمال الفنان هانس هارتونغ hans hartung الذي أنجز أعمالاً هامة جداً في تقنيتي الليتوغرافيا والطباعة العميقة etching، وقد دل عمله المنفذ عام 1946 على جرأة كبيرة في استخدام الخطوط المتقاطعة المختلفة





#### الاتجاهات والأعماق

والتي تسير في مساراتها مترافقة مع ذرات القلفونة الناعمة لخلق تأليفات خارجة عن التوقع والمألوف ، وكان من شأن هذا الاتجاه أن فتح الباب على مصراعيه أمام الفنانين الأوروبيين والأمريكيين على حد سواء لدخول العوالم التعبيرية في مجال الحفر والطباعة ، وقد ابتكر الفنان بيير سولاج pier soulage تكويناته الحرة والتي لا يحددها إطار اللوحة الخارجي ، عبر أشكاله المعلقة بين الفراغات دون الاعتماد على حدود منظمة للعمل الفني، كان سولاج يحفر سطوحاً معدنية

واسعة ثم يتناولها بالكشط أو التمليس ليستبقي المساحات المرغوبة في تراكيب يتماهى عبرها الأسود بقيمه المتقاربة أو المتجاورة، فلقد ركز على اللون الأسود والكثيف المحاط أو المضاعف بنور الطبيعة وتوصل في تأليفاته إلى بني لا تقع تحت عنوان الفن ذي الإيماءات أو الدلالة ، ( Gestural art ) لكنه أخذ منحى مختلفاً في التشذيب البنائي.

اشترك هارتونج وسولاج في صفات عامة تعتمد في جوهرها على بنائية الخطوط وقوتها التعبيرية ، الأمر الذي كان مختلفاً لدى الفنان الإسباني / أنتوني

تابي / antoni tapies الذي بدأ سريالياً في إطار علاقات ثقافية مع الفنان / خوان ميرو / وحوالي العام 1954 وجه تابي اهتمامه لرسم الآثار المادية لبقايا رحلة الإنسان في الطبيعة كالآبواب والجدران المتآكلة وأخذ يستخدم في أعماله الحصى والرمل ليحاكي المراحل التاريخية للزمن ويحصل على سطوح متمردة على الواقع في تقانات الحفر على المعدن والطباعة الحجرية ، اتجهت إبداعات الفنانين في تلك المرحلة نحو التجريدية التعبيرية وقد اتضحت أمثلتها في أعمال الحفر والطباعة للفنان الإيطالي ( لوسيو مونتانا ) الذي









أدخل اللون والحركة في تحدياته للصورة السكونية للواقع.

كانت أجيال الفنانين الشابة تقتفي آثار براك، وميرو، وبिकासو في اتجاهاتهم التعبيرية أو الرمزية أو التجريدية والتي كان المجتمع الأوروبي قانع بصورة عامة بأهميتها وتأثيرها . وعندما التقى في باريس عدد من الفنانين الاسكندنيين والهولنديين الذين انضموا الى جماعة ( كوبرا ) أكدوا انسجامهم وطموحاتهم الفنية معها لجهة النهج التجريبي والطبيعي في الفن ولكن ( كوبرا ) لم تدم طويلاً فقد عاشت بين 1948 \_ 1950 وقامت تأليفاتها

الفنية على بناء أشكال من المخلوقات الأفعوانية التي تتصل بالتكهانات عبر القصص الجنية المرعبة، ونفذ أعضاؤها أعمالهم الغرافيكية الممعة في الغرابة بواسطة الحفر العميق على المعدن والطباعة الحجرية.

ظهرت أعمال الفنان ( جان دوبوفيه 1958 \_ 1901 Jan duboffet تاجر الخمر عندما أقام معرضه الأول عام 1944 وأنجز كتابه في الليتوغرافيا ( مادة وذكريات ) في باريس عام 1945 ، وبعد عقد من انتهاء الحرب أنتج عدداً كبيراً من أعمال الطباعة المؤلفة من أشكال بشرية

ممسوخة تتحول إلى تحويرات خيالية غير مألوفة مثال عمله ( لوحة عمل ولعب ) 1953 . أنجز دوبوفيه مائتين وأربع وثلاثين طبعة ليتوغرافية ( أسود وأبيض ) وجمع أعماله وتجاربه المطبوعة في ثلاثة عشر ألوماً وأعطاه اسم الظاهرة ( pheno mena ) كانت معظمها منفذة بالشاشة الحريرية والليتوغراف كما عبر الفنان الانكليزي النحات هنري مور 1986 - 1898 Henry moore بواسطة أعمال محفورة ومطبوعة عن مشاعره غائصاً في عمق الأشكال وما ورائها ، وقد جمع أعماله في ألبوم أسماه



(جمجمة الفيل) ، ومن الفنانين الانكليز أيضاً (غرهام سوتلاند Graham 1903- 1980 sutherland) الذي استخدم الطباعة الليتوغرافية الملونة في نهجه التعبيري المتعمق في تحليلاته الشكلية التي أنتجت طبائع نباتية وأحيوانية لمخلوقات مفترضة في أجواء غريبة وقد بدأ تأثر هذا الفنان بالتعبيريين الألمان وخصوصاً بالفنان ( اميل نولده Amil nolde ) كما وضع سوتلاند رسوماً خاصة بquamوس للحيوانات ، أشكالها وعاداتها منفذة بالطباعة الحجرية الملونة استخدم فيه خمساً وعشرين لوناً للحشرات والزواحف والطيور والحيوانات ، ويعد عمله (نبات شوكة الزعرور) ليتوغراف مثلاً واضحاً لأعماله .

وفي ألمانيا كان الوريث الحقيقي للتعبيرية الألمانية في فن الحفر والطباعة الفنان ( رولف نيش rolf nisch ) الذي ولف السطح المعدني المحفور معزراً بلصاقات من الصفائح المعدنية الرقيقة لخلق صورة غير معتادة تخترق كل معاني الرؤية المألوفة لجهة إحساسات عميقة التأثير.

وفي فيينا برزت أعمال الفنان (ارنست فوتش Ernest fuches ) وأعمال F . stowasser ( فردريش ستواسر ) اللذين مثلاً طريقة خاصة من

العبث (الفانتازي ) واللذين كانا ينوسان بين السريالية والتعبيرية ، نفذ فوتش أعماله بوساطة الحفر العميق بدقة ومهارة ، كما لخص هندرتواسر أعماله التصويرية ونفذها بطرق الطباعة الليتوغرافية وبالشاشة الحجرية . وتميزت كذلك في ألمانيا أعمال الفنان ( هورست انتس Horst Antss ) المنفذة بمزيج من الفرويدة والسريالية بتقنية الطباعة الحجرية ما يدل في المحصلة: أن التعبيرية الألمانية وأفكارها طفت على الثقافة الأوروبية في الفن في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

ونحن نستعرض مسيرة الفن المطبوع في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية يظهر لنا فنانان هامين الأول: الفنان الياباني ( يوزوهاما غوتشي YOZO Hamagchi ) الذي استقر في باريس بعد الحرب تقدم أعماله انطباعاً بحس سريالي خصوصاً تلك المنفذة بالطريقة السوداء (ميزوتينت Mezzotint) وقد كانت الطبيعة الصامتة المليئة بالأسرار والضبابية تشكل عنده إحياء وتحريضاً لفراغ مطلق تتماهى فيه عناصر التكوين . والفنان الثاني هو: (ايشر M.C Escher) 1898\_1972 الفنان الهولندي الذي عاش في إيطاليا قبل الحرب العالمية الثانية وامتلك قدرات خارقة في

\*\*\*

## مراجع البحث:

- (1) Riva castelman prints of 20 th century T . and . H London 1997
- (2) شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية في فن التصوير) عالم

- المعرفة الكويت 1987
- (3) فاسيلي كاندينسكي: الروحانية في الفن
- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994
- (4) أعمال الحفر المطبوع للفنانين

حفر السطوح الخشبية وطباعتها وخلق أشكال هندسية أو شبه هندسية تتحرك في حيز مرئي ، واستخدم في جانب آخر السطوح المعدنية لحفر شبكات منظورية متداخلة أو متعارضة ينظمها إحساس بصري ومحتوى إدراكي يقوم على حسابات رياضية .

وخلاصة القول:

ظهرت قيم تعبيرية في الحفر والطباعة في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها متمثلة في خلق مفاهيم إبداعية متمردة على مساحات واسعة من الخشب والمعدن وعبر الشاشة الحجرية والطباعة الحجرية . وقد شرّعت لنفسها انتهاج ثقافة التجريب الحرة واستعمال الوسائل التقنية اللامحدودة ، معتمدة على توظيف ملكة الخيال المترافقة مع تداخل الإحساس والإدراك معاً والتي جعلت من الفن المطبوع أيقونات للرؤى فوق الواقعية ومساحات لإذكاء القيم التعبيرية والرمزية والتجريدية وتعاملت مع كل أنواع التحويرات والاستعارات مستفيدة من كافة الوسائل والسبل الإدراكية والحسية والوجدانية والروحانية وقد أزلت بكل جرأة و مسؤولية جميع القيود التي تقف حائلاً أمام الحرية الشخصية في التجريب والتعبير الفني .

البولونيين في القرن العشرين .  
من مرجعية رسالة الدكتوراه للدكتور  
عبد الكريم فرج وارسو 1984



# الحاسوب والتصوير..

## الرقمهي..

### في مواجهة اللوحة!!..

■ نزار شاهين\*

ليس من خلاف في أن يكون الحاسوب والتصوير الرقمي قد ولج ساحة الإبداع الفني من النافذة أو الباب ولكنه أصبح داخل البيت يعيش فيه كما يعيش غيره مقدماً نفسه كبقية أفراد أسرة الفنون.

كمدخل لهذه المواجهة لابد من استعراض تاريخي لتطور فن التصوير الزيتي والتصوير الضوئي، فقد ساهم

الإنسان البدائي من خلال تصويره لنشاطه ومعاركه وحيواناته على جدران الكهوف من مراكمة المعرفة البشرية وإدراكها لدور التصوير كشهادة لتطور البشر وتقدمهم. بدأ استخدام الألوان في التصوير الزيتي في أوربة في بداية القرن الخامس عشر وكان الفنانون قد بدأوا بتصوير لوحات ذات خصائص جديدة ولم يتم ترسيخ فن

الرسم بمعايير وأساليبه وتقنياته وصياغاته قبل حلول القرن السادس عشر وكانت الرؤية التقليدية تنعكس من خلال رؤى الفنان للواقع والخيال وما زال هذا الفن يفرض وجوده من خلال المقتنيات والكنائس والمتاحف وهو يشكل ثروة إنسانية ستظل تفرض وجودها وأسلوبيتها إلا أن رؤى جديدة جاءت لتقوض القاعدة الأساسية في

\*فنان تشكيلي، ومصور ضوئي.



جنين

زيت على قماش . عمل للكاتب

( ١ )

آفاقاً جديدة في التصوير. وإذا كانت كلمة (photograhp) تعني باللاتينية الكتابة بالضوء فإن أبجدية جديدة جاءت لتخط إبداعات جديدة كما تخط الريشة. جاء التصوير الضوئي ليأخذ حيزاً آخر كمصدر للرؤية يقارب اللوحة الزيتية وإذا كانت الصورة الضوئية تنقل ما تراه عين المبدع فإن اللوحة تنقل ما تراه عين المبدع والمتخيل. وقد

العالم الألماني (يومان شواز) وعن طريق الصدفة كيف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء إلا أنه توفي قبل أن يرى ما تمخضت عنه أبحاثه في تكوين الصورة. إلا أن عالم الرياضيات الإنكليزي (فوكس تالبوت) التقط أول صورة ثابتة وقد استغرق التقاطها (8) ساعات. وفي العام (1935) دخل الفلم الملون عالم التصوير فاتحاً

الطرق التقليدية من خلال المدارس الجديدة التي افتحمت الأسلوبية وخلخلتها كالانطباعية أو التكعيبية أو الدادائية والسريالية والبوب آرت أو غيرها من المدارس وهذه منحت الفن أشكالاً جديدة حطمت البنى الشكلية وفككتها وصنعت خميرة جديدة للفن. وأطاحت بالصرامة التي تحدد العمل الإبداعي. ففي العام (1727) لاحظ



( عمل للكاتب )

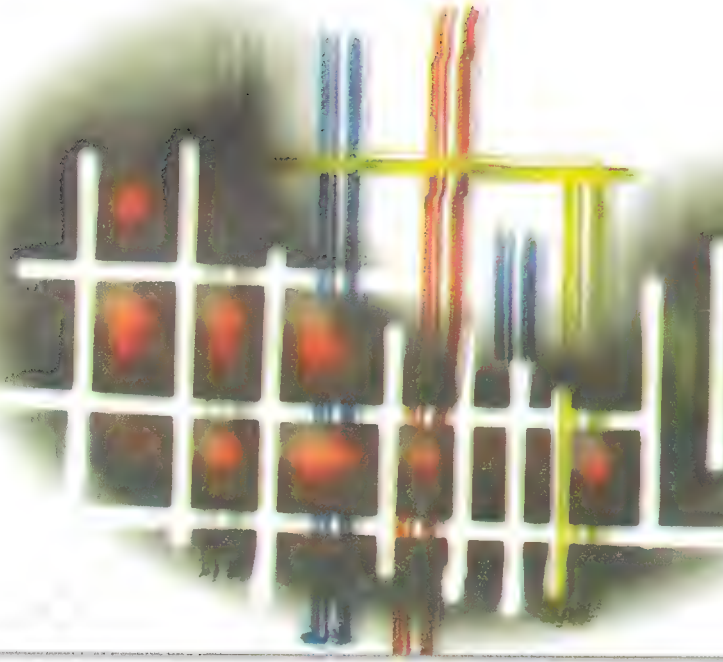
-٣-

العام 1992 وأياً كانت المدرسة الفنية فإن الواقعية تبقى أهم طرف في جسد الفن رغم التحويرات التي تلحق بهذا الجسد ويعتبر (تشاك كلوز) من أهم روادها الذي أخذ منحى البورتريه إلا أن هذه المدرسة لم تصمد طويلاً أمام هذا الكم من الحركات والمدارس التي انبثقت من الدادائية ولعل روادها هم الذين ساهموا في اضمحلالها لكثرة التسميات التي أطلقوها عليها فأحد روادها وهو (مالكولم مورلي) أطلق عليها مصطلح (ما فوق الواقعية) (superrealism) وأطلق عليها (بيكا بيا) (الواقعية المفرطة) (hyperrealism). والآن بدأت

اللوحة عن تقديمه (كوثيقة فورية) ويعود الفضل لكل من (أنس آدامز) و(إدوار وبستون) و(أموجن كننجهام) في نقل الصورة من الواقعية التسجيلية إلى فن جميل ومع إطلالة القرن العشرين بدأت الواقعية الفوتوغرافية أو (الفوتورياليزم) التي اعتمدت ركيزتين. الواقع والتصوير الأكاديمي معتمدة المنظور الذي يخلق واقعية في اللوحة من خلال الإيهام البصري الذي تنشئه. ولعل الفنان البريطاني (والتر سيكرت) أول من اعتمد على الصور الفوتوغرافية في الرسم في بداية القرن العشرين حسب قول (ريشار شون) الذي أقام له معرضاً في القاعة الملكية في لندن في

حلت الكاميرا محل عين الفنان ودخلت المنافسة مع الرسامين وبدأ تطورها الحثيث عندما أمسكت بها أيد خبيرة ومتمرسة مبدعة وولجت بالصورة إلى صدارة المعارض وأرخت الأحداث التي عصفت بالبشرية خلال الحروب وصارت جزءاً من المطبوعة اليومية وأسست لها وكالات تبيع إنتاج المصور الفنان أو المصور الصحفي الذي اعتبر (مؤرخ اللحظة) أو ذاك الذي قبض على الزمن، ولقد قدمت لنا الصورة الفوتوغرافية أكثر البشاعات الإنسانية الناتجة عن الحروب والمجاعات والكوارث وكانت شاهد إثبات على كل ما مر بالبشرية خلال القرنين الماضيين مما عجزت



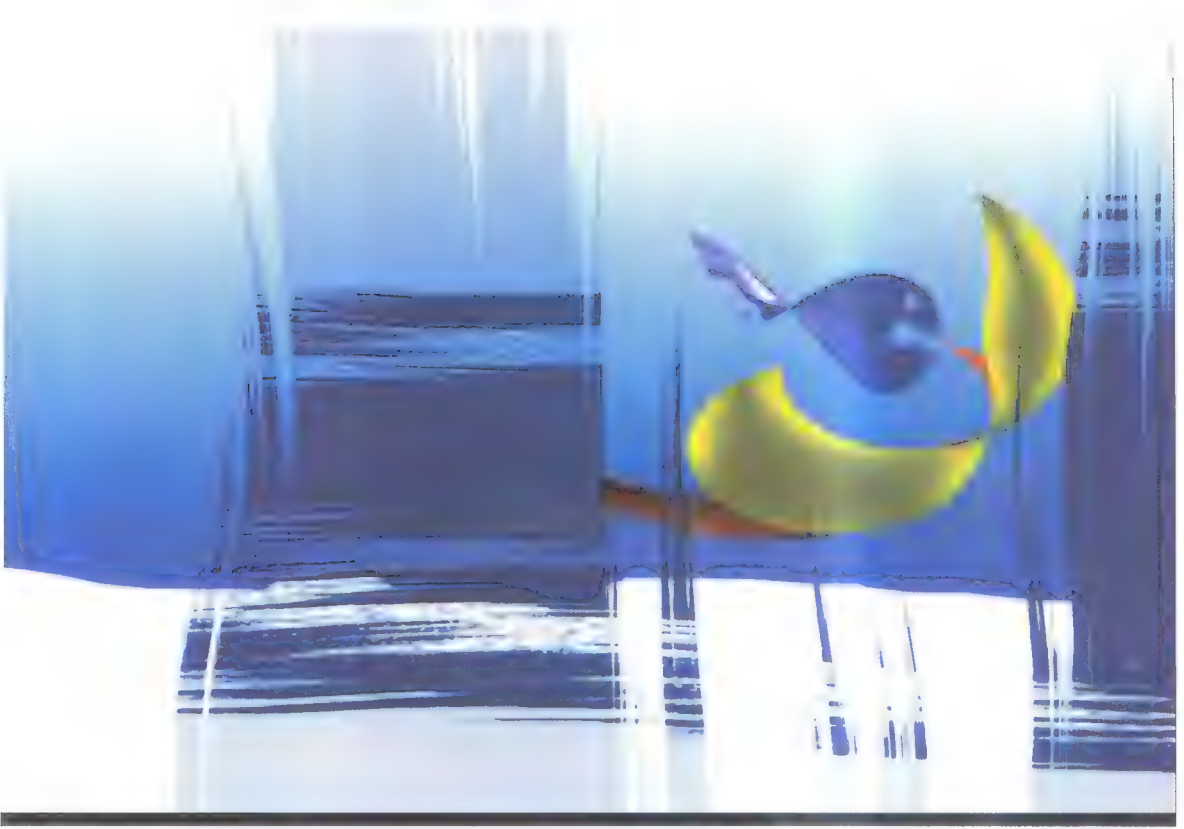


شكل b للكتب

الكاميرا الرقمية تطل برأسها حاملة معها امتيازات جديدة متفوقة بذلك على الكاميرا (الفيلمية) إذ لديها إمكانيات نقل الصور كمعلومات رقمية على الشبكة أو وضعها في صفحات الأخبار وبسرعة فائقة وهذا ما لا تستطيعه الكاميرا التقليدية لاختلاف تقنياتها عن الكاميرا الرقمية اختلافاً جذرياً إذ تحتوي الأخيرة على رقاقات دقيقة شبه موصلة تسمى: الأجهزة المقترنة بالشحنات (Charge Coupled Device) وتختصر بـ (CCD) ويعمل كل من هذه الأجهزة على تحويل الكثافة اللونية لفوتونات الضوء الساقطة في نقطة واحدة إلى معلومات لونية تخزن

في بكسل واحد يخصص له (24) بت ويسمح هذا العدد من البتات بتمثيل حوالي (16) مليون لون ويعتبر هذا أكبر عدد من الألوان تتحسس له العين البشرية. بينما تقنية الكاميرا التقليدية تعتمد الفيلم الفوتوغرافي الذي يتعرض لكيميائيات تختزل الفضة المطلي بها ليتحول إلى صور سلبية وعند طباعته على الورق المعد للطباعة والذي يتعرض أيضاً لكيميائيات خاصة يتحول من خلالها إلى صور إيجابية ويمكن القول أن التصوير الضوئي شكل مصدر قلق للرسامين. واعتبر دخيلاً طارئاً ينوي إزاحتهم عن عروشهم. وها هو الرسام الفرنسي المشهور (ديلا كروا) يقول:

منذ اليوم مات فن الرسم.. وعلى الرغم من أن اللوحة الزيتية لم تفقد نفوذها الخاص من خلال فرادتها التاريخية. إلا أنها بدأت تفقد سلطتها الوحدانية لأن وسائل الطباعة قد كررتها ولم نعد نراها في المتاحف والصالات والبيوت الخاصة فقط وإنما في كل مكان سواء تم نقلها عن طريق الكاميرا أو النسخ بالطباعة. ولم تعد المتاحف هي التي تحتكر عرض اللوحات وإنما صارت هذه الأعمال الإبداعية تأتي إلينا عن طريق الأقراص المدمجة أو الشبكة وصار بالإمكان مشاهدة أي متحف دون زيارته. والآن جاء مصدر آخر ليقف إلى جانب التقنيات الأخرى مقدماً نفسه على أنه



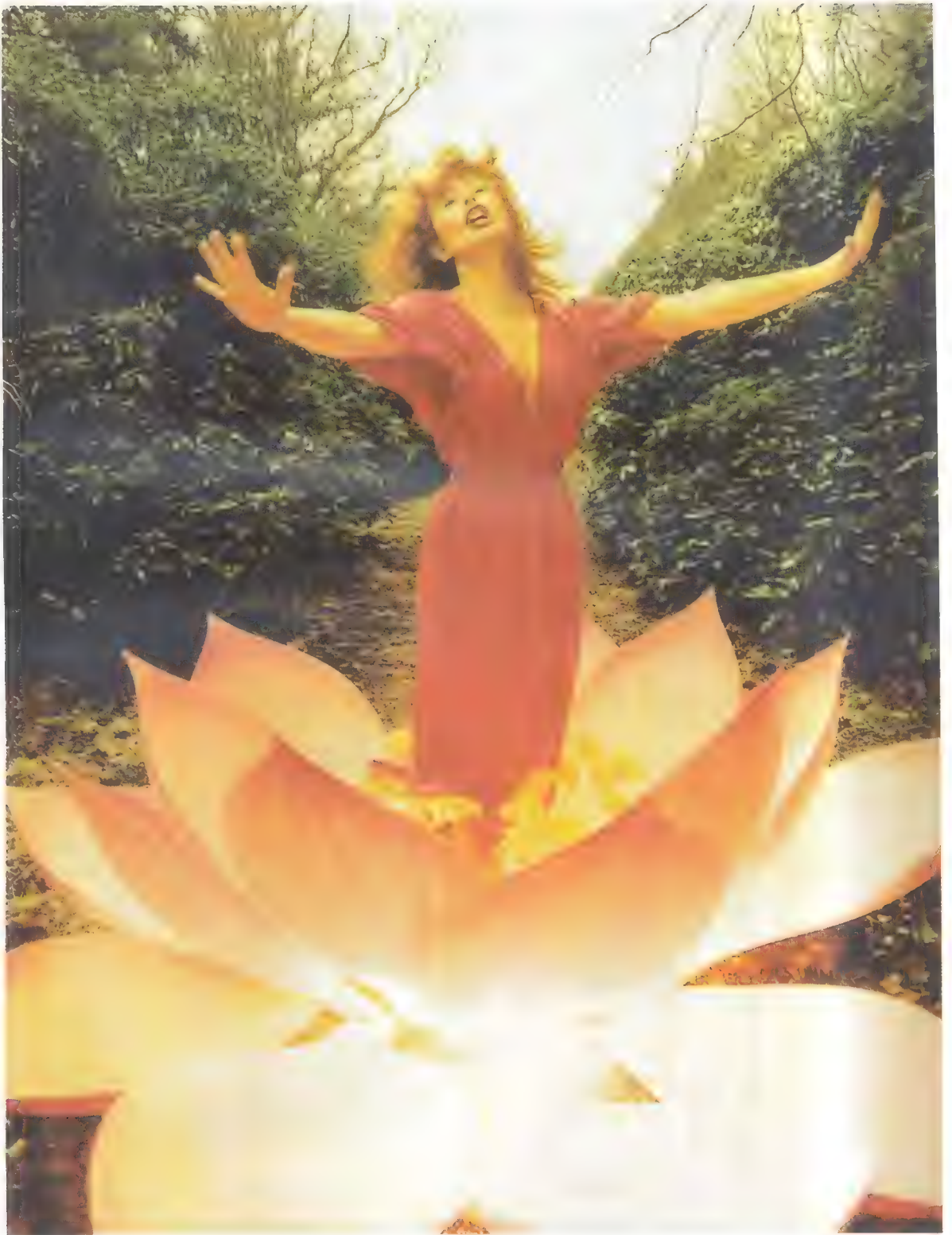
#### تشكيل a للكاتب

من كم المدرسة الكلاسيكية في التصوير الزيتي أو غيره عبر إبداعات وتراكمات عديدة. كالشاعر الذي يكتب شعراً حدثاً دون أن يعرف شعر التفعيلة وموسيقاه إذ سرعان ما يسقط مع شعره بكشافات النقد.

إن العنوان الجديد لثورة المعلومات وعصر الحاسوب هو مقدارك بمقدار ما تعرف: (You are what you know) وأدنى معرفة بالفن ترتقي إلى خبرات الإنسان المحصلة عبر سنوات طويلة منذ أن رسم على جدران الكهوف حتى آخر صرعات الفن الحديث. ومع كل مخاض سبق ولادة مدرسة جديدة في الفن كانت قماشة الرسم هي المسرح الذي يستقبل أساليب المدرسة

الدخول إلى ساحة الفن الجديدة وتقديم أعمال دخيلة على الإبداع تحت تسميات مختلفة تكون في مجملها أعمالاً لفزية وتحمل مزاعم تجريدية أو بطاقة انتساب مزيفة لمدرسة ما من مدارس الفن الحديث أو ادعاء بالخروج عن المدرسية والتمرد لتجريبي بادعاء الحداثة فكما في سوق المال نصابون، فإن في سوق الفن نصابين أيضاً. فالعمل الفني ليس دهاناً أو مسطحات لونية تعاني من أنيمياً متقدمة ليس لها علاج. ويستطيع نقد يوازي التطور الجديد أن يمنع الدخلاء من المخاتلة. وعدم الخياطة إلا بمسلة الفن والإبداع. ولا يمكن لأحد ما أن يتوارى خلف الحاسوب كمبدع ما لم يكون قد خرج

بدأ خطواته نحو ساحة الفن ومعه تقنيات جديدة غير مألوفة في العمل الفني.. إنه الحاسوب.... رغم أن للوحة تاريخ طويل بمدلولاتها وخاماتها وقيمها الموجودة في الذاكرة ذهنياً وبصرياً إلا أنه لم يكن من المتصور يوماً أن يأتي من يزيح وإلى حد ما قماشة الرسم وأدواته عن عرشها وأن يحل محلها أوامر وحركات من الفأرة لتطلع علينا لوحات فيها (16) مليون لون تدخل في تشكيل اللوحة وتعطيها مكوناتها. حتى وأن اختلفت تقنيات الرسم عن تقنيات إخراج اللوحة بواسطة الحاسوب فكلاهما له مساره ويقف خلفه فنان مبدع. إن البرمجيات المساعدة في الحاسوب تتيح للمترشحين والمتسللين





بمختلف تقنياتها وتداعياتها. وقد يكون العمل الفني المخرج بواسطة الحاسوب أقل حساسية والروح التي تسكنه فيها برودة غير مألوفة للمتلقي الذي اعتاد الطرائق التقليدية في اللوحة عبر قرون. فلطخات الألوان ورائحة زيت بذر الكتان وجرات الفرش وحساسية القماش هي الروح التي تسكن العمل التقليدي والتي هي الحبل السري الذي يربط الفنان والمتلقي بهذا العمل ولكن السؤال الأكثر حداثة والذي يمكن أن يطرح الآن هل العمل الفني المخرج بالحاسوب يفقد الحبل السري إياه أم هو طفل أنابيب؟ لقد حصلت على الإجابة من خلال معرض أقيمته في العام: 2004 في دمشق (المركز الثقافي العربي - أبو رمانة) والذي قدمت فيه أول تجربة في سورية لأعمال فنية مخرجة بالحاسوب أن الإجابة التي استخلصتها من مشاهدي المعرض على تفاوتها كانت نعم. أنه طفل أنابيب ولكنه طفل من لحم ودم وسيتمو بشكل طبيعي. ولكن يجب أن يواكب هذا التطور ثقافة بصرية جديدة توازي معطيات الحاسوب الجديدة وإلا فإن القطيعة ستظل ماثلة بين المبدع وأدواته الجديدة والمتلقي. بل والناقد أيضاً. إن نتاج الحاسوب قد يكون فضائه أكثر حرية واختزالاً لساعات العمل ولكنه يحتاج إلى الكثير من الخيال وقد يكون أكثر استفزازاً للمتسمكين بالطرائق التقليدية والمحافظة. وقد يخلق ذلك جوقة موحدة ضد الأعمال الإبداعية التي يخرجها والتي قد يكون لها مكاناً مرموقاً في الصالات والمتاحف جنباً إلى جنب مع الأعمال الكلاسيكية.

الحبل السري مرسوم بالحاسوب



الساعة شريحة مجلوبة ومعالجة



الجنين شريحة مجلوبة ومعالجة

## العمل رقم : 2



### التكوين النهائي - العمل جنين

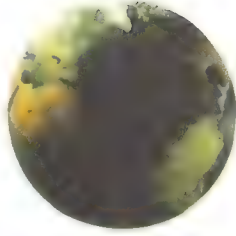
بل واعتبرته شريكا في العمل أي فعلا لا منفعلا وله أسلوبه ومفهومه في تكوين استراتيجيه نقدية تعتمد على قراءته للعمل الفني. ومن غير الممكن الإفلات من سطوة اللوحة التقليدية وخاماتها أو الصورة الفوتوغرافية إلا أن الاقتراب من الشاطئ الجديد (الحاسوب) عبر البحث عن أفكار جديدة والتوغل في العقلاني ونقيضه من خلال بنى شكلية مستصدرة من الواقع تتم صياغتها بمرونة أكثر بواسطة الحاسوب وتصعيد أبعاد تجريبية تساعد على إيجاد صياغات تأويلية يمكن توظيفها في الأعمال الإبداعية التي تتماهى مع الأعمال ذات التقنية الكلاسيكية. وليس

حلقة صارمة تؤطر إبداع الفنان بل هو انعكاس لعالم الفنان الداخلي أو انعكاس لتأثير العالم الخارجي ومن هذا قد يأتي ذاتياً بحثاً أو عمومياً في موضوعة وقد يسير في مسالك غير مطروقة. يقول الفنان (مان ري) إن وظيفة الفن هي دفع المشاهد إلى التأمل وليس فقط إثارة الإعجاب بالبراعة التقنية التي يتمتع بها الفنان وفن الحاسوب بالمعايير الجديدة لم يعد شيئاً جمالياً بحثاً وإنما صار نشاطاً ذهنياً وفكرياً يعتمد التحليل والتركيب وقدم مفاهيم معيارية جديدة للجمال. وابتعد عن طغيان السكونية واعتبر العمل الفني عملية معرفية تعتمد مشاركة المتلقي

لقد فتح الحاسوب ساحة الإبداع على مصراعيها وصار من الممكن التجول بها بحرية سواء باستخدام الألوان الجاهزة أو بتشكيل ألوان جديدة تخدم العمل أو استخدام صور فوتوغرافية أو مقاطع من أعمال أخرى أو استخدام مرشحات تعطي الصور الفوتوغرافية تأثيرات على طريقة (فان كوخ) أو (ماتيس) أو (مانيه). ولكن يبقى الفن هو في المحصلة سلسلة من التطور وقد تعرض الكثير من مطوري الأساليب وتقنيات الرسم إلى الكثير من النقد إلى درجة اتهامهم بتخريب الفن إلا أنه لكل مرحلة تقويماتها التي تختلف عن المرحلة التي سبقتها والفن ليس له قواعد ملزمة أو

جمالية لأن الإنسان صار مهموماً أكثر  
بالمكونات الجمالية الجديدة والتي  
خرجت عن مألوف المشاهدة البصرية  
للأعمال الكلاسيكية التي قدمت نفسها  
بوضوح لا يحتمل أي تأويل أو تفكير.  
تقنية طباعة الأعمال المنفذة  
بالحاسوب:

يفتقد العمل الفني المخرج  
بالحاسوب قماشة الرسم أو رقائق  
الخشب أو الخامات الأخرى المستخدمة  
في استقبال الألوان في الأعمال  
الكلاسيكية. ويبقى مسار الطباعة  
فيه محصوراً بأنواع الورق الذي  
تختلف بنية السطح فيه من نوع لآخر.  
وتبقى مساحة العمل محددة في بعض  
الطابعات. ومفتوحة في طابعات أخرى  
وقد فتح التصوير الرقمي والطباعة  
الرقمية آفاقاً جديدة من العمل سواء  
في التقاط الصور الرقمية أو الطباعة.  
إذ تعتمد طباعة العمل الفني على إحدى  
وسائل الطباعة المتاحة وتتم الطباعة  
على أحد أنواع الورق الخاص الذي قد  
يكون مصقولاً أو له تأثير القماش. أو  
محبباً. واختيار نوعيته تعود لما يراه  
المبدع أكثر انسجاماً مع عمله واستقبالاً  
لأنواع الأحبار الملونة وقد حدث تطور  
كبير في ديمومة الألوان أو الورق حيث  
كفلتها بعض الشركات لأكثر من مائة  
عام كما يمكن تحديد مساحة الورق  
حسبما يريده الفنان لاستقبال عمله.  
أما بالنسبة للطابعات النافثة للحبر  
والتي يمكن اعتمادها لإخراج العمل  
الفني فهي تقنية خاصة يطلق عليها  
(stochastic dithering) وذلك  
لإنشاء انتقال انسيابي بين التدرجات



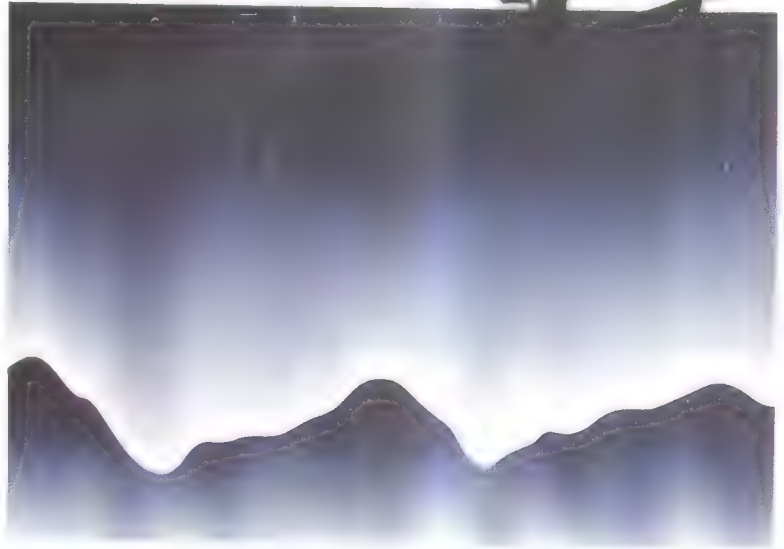
الكرة الأرضية شريحة مجلوبة



النافحة شريحة مجلوبة



السلم رسم بالحاسوب



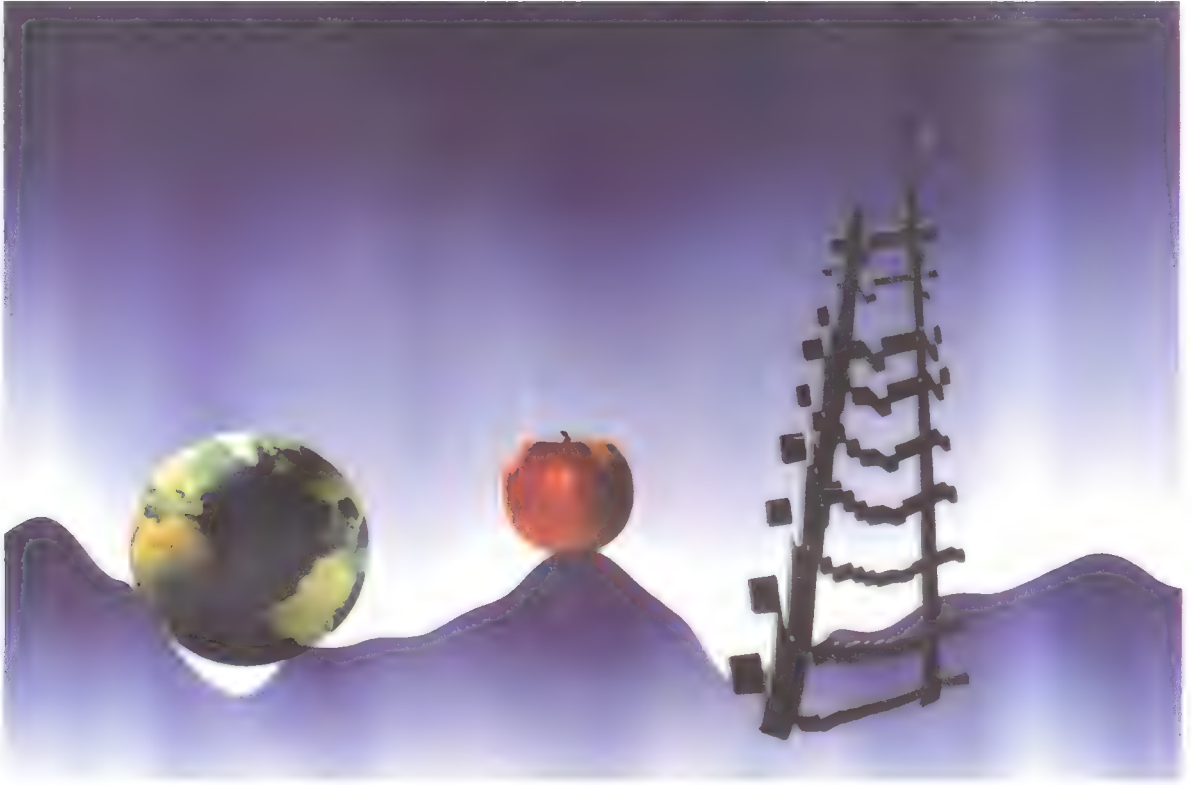
خلفية العمل رسمت بالحاسوب

### العمل رقم : 3

gasset - أن الفن الحديث أصبح حالياً  
ذو صفة غير شعبية لأنه أصبح غامضاً  
لا يفهمه عامة الناس وقد فقد أهم  
عناصره الإنسانية. وقد صلت به عالمه  
الخارجي أيضاً. إلا أنه يمكن القول أن  
الفن قد تحول من المشاهدة البصرية  
الجمالية الصرفة، إلى حقيقة ذهنية  
تحمل قيمةً اختلافية ذات مفهوم عقلي.  
وابتعدت عن الفلسفة الكلية إلى مسارات

بعيدا عن المدرسية إلا أن الأعمال التي  
سنوردها كمثال تم إخراجها بالحاسوب.  
وفكرة أي عمل تستمد قوتها من الموضوع  
وحاضنه وأي عمل فني قد يشد المتلقي  
زمنياً يكده ذهنه ليجد الفكرة من خلال  
الحلول التشكيلية الحاضنة لها وبمعنى  
آخر لم يكن من عمل جاهز بفكرته تأمله  
المتلقي لشوان وانصرف. يقول الفنان  
الأسباني (أورتيغا غاسيت) - Ortega





### التكوين النهائي للمل توازن

الفرنسي انجري الذي كان عضواً في الأكاديمية الفرنسية عن زميله الفنان "ديلا كروا" وكانت بينهما كراهية عندما علم بانتخابه عضواً في الأكاديمية نفسها.

(لقد انطلق الذئب يرتع وسط المزارع التي ترعى فيها الحملان) والآن هل انطلق الحاسوب يرتع.....

يتحسس الورق للكثافة الضوئية حيث تختزل الفضة بواسطة كيميائيات خاصة لتكون العمل الفني أو الصورة وهذه التقنية تعطي ألواناً أكثر إشراقاً وتوازناً وديمومة وهي تتفوق كثيراً على الطابعات النافثة للحبر أو الطابعات الليزرية. وستجاوز الطباعة التجارية لأنها مكلفة بالنسبة لطباعة واحدة. وأخيراً سوف استعير كلمات الفنان

المتقاربة بين الألوان وتلاحظ العين البشرية الألوان الناتجة عن استخدام هذه التقنية بسلاسة أكثر وهي تؤمن طباعة ذات دقة متفاوتة حسب الشركات الصانعة. أما الطباعة بواسطة المخابر التي تستخدم الطباعة الرقمية على ورق التصوير الفوتوغرافي المطلي بهاليد الفضة (silver halide crystals) فإن مدافع ليزرية تطلق حزم ضوئية

\* \* \*

### المصادر والمراجع :

2002 هل تلغي التكنولوجيا أبداع الفنان. نزار شاهين.  
(5) موقع التشكيلي على الشبكة.  
www.altshkeely.com

(3) مجلة: pc magazine عدد ايلول 1999. (آلات التصوير الرقمية في مواجهة الأفلام التقليدية).  
(4) جريدة الفنون الكويتية العدد 21

(1) برجر جون: طرق في الرؤية. ترجمة حسس رضا.  
(2) موران ادغار روح الزمان: ج1 ترجمة د. حمصي أنطون.

# التشكيل السوري ما بين العرض الرسمي وعروض الصالات الخاصة، "حالة أيام نهوجا"!!

■ د. بطرس المعري\*

الكثير من الأعمال التي كانت تقدم مواضيع "سامية" كأبطال ومعارك من التاريخ العربي أو التي تصور مناظر أو آثار محلية يدل على أن المعرض كان أيضاً، وهو الأهم، مجالاً لتساؤلات جدية حول مفهوم الفن وأساليبه.

وقد شهدت السنوات التالية حراكاً فنياً مهماً ارتبط بعودة الفنانين من الخارج وتطور الأحداث السياسية في المنطقة، طُرحت خلالها مسائل غاية في الأهمية مثل الالتزام والالتزام والعلاقة بالتراث الفني المحلي أو العربي والإسلامي... كما نشطت الجمعيات الفنية وافتتحت صالات تقام فيها معارض تلتزم معايير فنية شبه صارمة بالنسبة لذلك الوقت، ليصبح المشهد التشكيلي ولا سيما في ستينات القرن الماضي، حيث أنشأت كلية الفنون الجميلة في دمشق، كذلك نقابة الفنانين التشكيليين، مشهداً ديناميكياً وغنياً تتجاذبه أفكار وطروحات غاية في الجدية حول آفاق الفن الجديد وتطوره. ولا يشكل معرض لؤي كيالي "في سبيل القضية" الذي زار عدة مدن سورية قبيل حرب 5 حزيران 1967 استثناءً.

\* \* \*

يؤكد الباحث عفيف البهنسي أن عرض الأعمال الفنية هو تقديم مادة ثقافية تشكيلية لإرضاء حاجة المعرفة والمتعة

عن حادثة جرت معه حينما كان طالباً في ثانوية التجهيز، روى الأستاذ أديب غنم أن أستاذ مادة الرسم آنذاك الفنان عبد الوهاب أبو السعود (1897-1951)، قد دخل يوماً قاعة الصف وهو حائق على لجنة تحكيم المعرض السنوي التي أعطت جوائزها إلى غيره من الفنانين أمثال ميشيل كرشة (1900-1973) وألفريد بخاش (-1921 1994) وغيرهم ممن صوروا بورتريه لفتاة أو طبيعة صامتة "فيها حس" (!)، وهو الذي قدم حينها لوحة تصور إحدى أيام العرب المجيدة. حتى أنه ذهب إلى بناء وزارة المعارف السورية، وهي الجهة التي كانت تنظم هذا المعرض، ليحتج على قراراتها بشأن جدارة الفائزين بهذه الجوائز. ويبدو أن الراحل غنم كان يتحدث عن الجائزة الثانية التي نالها هذين الفنانين في المعرض السنوي الأول عام 1950. كان أسلوب بخاش أسلوباً واقعياً فيه لمسة انطباعية رشيقة، كذلك كان كرشة انطباعياً في حين كان أبو السعود من المصورين الواقعيين التقليديين.

لا نبتغي من سرد هذه الحادثة التاريخية تمجيد لوحة فنان ما أو أسلوبه، بل كي نشير إلى ذلك الحماس وإلى تلك المنافسة التي أثارها المعرض السنوي الأول في الوسط التشكيلي المحلي. فهذا النجاح الذي لاقته لوحة تصور فتاة وتفوقها على

\* حفار ومدرس في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



وفى تطور مستمر" ، في حين تحتج أصوات أخرى منتقدة بحدة ما وصل عليه هذا المعرض من مستوى متواضع. يتأسف الكثير من الفنانين والمهتمين بالشأن التشكيلي على أيام خلت كانت فيها المعارض الرسمية هي المختبر لتطور الفن التشكيلي السوري وفنانيه. ففي مقالته حول معرض الخريف السنوي الأخير في عام 2009 "كأنني أخرج من مقبرة" ، يصف الفنان يوسف عبدلكي حال هذه المعارض حالياً بالمحبط. ويعزو كمّ الركافة في الأعمال المعروضة هذه السنة، وربما في غير سنوات، إلى طريقة اختيار الأعمال الفنية والتي تركز، كما يقول، على "العلاقات الشخصية والمحسوبيات" أكثر مما هي على أهمية العمل نفسه. مما أدى إلى خسارة المعرض اشتراك العديد من الفنانين القديرين وبالتالي إلى تدهور مستواه الفني.

ربما تكون فكرة شراء كامل أعمال المعرض السنوي، وهي على ما نعتقد، فكرة غير معروفة إلا في سورية، والتي اعتمدتها وزارة الثقافة لسنوات عديدة تشجيعاً منها للفن قد دفعت بالكثير للاشتراك فيه بغرض الاستفادة المادية فقط

الجمالية لدى الجمهور، والمعارض التشكيلية هي، بالإضافة إلى كونها مكان لاقتناء الأعمال الفنية، مكان لإشباع النهم الثقافي الجمالي بالاطلاع على آخر مبتدعات الفن التشكيلي . فهل حال معارض الفن التشكيلي السوري في بداية الألفية الثالثة هي كذلك؟

لا شك في أن مستوى وآلية العرض في أي بلد هي انعكاس لتطور الفن ولمفهومه فيه على أرض الواقع سلباً أم إيجاباً. وسورية لا تشكل استثناءً. لقد أصبحت فكرة العرض في الصالات الخاصة مشروطة بطلب السوق الفني وبمتطلباته أكثر مما كان في ما مضى، كما أصبح العرض في هذه الصالات حلم الكثير من الفنانين لما توفره لهم من حضور أكيد واهتمام جماهيري ودعم مادي لا يتيسر في غيرها من الصالات... وبالتالي خضوع أغلب هؤلاء لأهواء أصحاب الصالات الذين يخضعون بدورهم لأهواء المقتنين وأصحاب المجموعات. أما حال المعارض التي تنظمها المؤسسات الرسمية في القطر كمعرض الخريف مثلاً، فيراهم البعض مثل الفنان محمود شاهين، عميد كلية الفنون الجميلة، أنه يعكس مسيرة الفن التشكيلي السوري وهو "بخير





عدد المشتركين بهدف تصريف أعمالهم كما يحفز الآخرين على تقديم أهم أبحاثهم التشكيلية في هذه التظاهرة التي يفترض أن تكون أهم حدث تشكيلي محلي، وهي ليست كذلك الآن. لا بد لنا أن نذكر هنا إلى كون هذا المعرض هو فرصة العرض الوحيدة لكثير من الفنانين، الذين تضاعفت أعدادهم في سورية في العقدين الأخيرين.

وأعطت مجالاً للطفليين بالانتفاع غير المشروع إن لم نقل غير الشريف. حتى أن بعض الفنانين المعروفين بإمكاناتهم الفنية الأكيدة يشتركون أحياناً بأعمال لا تليق بتاريخهم الفني، على أمل التخلص منها! إن العين الخبيرة تستطيع، بمراجعة دليل المعرض الأخير، مشاهدة بعض هذه الأعمال المخجلة. أما الآن، ففكرة الشراء "بالجملة" قد ألغيت، وربما يقلل هذا من



على ما تسبب منافساتها من حساسيات، هي أسلوب ناجع لرفع  
سوية أي معرض. ولا نعتقد أن تخصيص مبلغ من المال لتقديم  
جوائز ثلاثة أو أكثر عوضاً عن شراء كمّ من اللوحات لا قيمة  
فنية حقيقية لها، هو أمر صعب التحقيق أو يسبب هدراً في  
الأموال العامة.

\* \* \*

لا شك أن مسؤولية دعم الفنانين ولاسيما الشباب منهم  
هي مسؤولية وطنية بالدرجة الأولى، ولا نتوخى هنا طبعاً أن  
تقوم الدولة بدور الوصي أو الموجه، بل هو الرعاية لكل موهبة  
حقيقية دون حسابات أخرى. والتشجيع باعتقادنا هو دعم  
المواهب المبشرة والتجارب الجديدة فقط، وذلك بتنظيم  
معارض محلية وخارجية لها، إضافة إلى الدعم المادي لها كي  
تستطيع الاستمرار. كما أن تقديم الجوائز التقديرية، برأيينا،

حتى أن الفنان والباحث أسعد عرابي قد وصفها بأنها "صالَة عرض قلبت مفاهيم العرض في دمشق"، في حين أن الصالات الأخرى، كانت تعمل سابقاً في الحد الأدنى من الإنفاق، فبالكاد كانت توزع بطاقة دعوة أو كتالوج صغير يباع أحياناً في الصالة خلال العرض أو حتى بعده. وربما أجبر هذا الاهتمام الصالات التي افتتحت بعدها في الآونة الأخيرة أن تحذو حذوها في أمور كثيرة، إلا في تبني المواهب الشابة.

يثير نشاط صالَة "أيام" في الحقيقة الكثير من الجدل على الصعيد المحلي، ولا يخلو الأمر أحياناً من هجوم عنيف عليها، بعضه عائد، وبشكل واضح، لأسباب شخصية. ومن خلال الأحاديث التي أجريتها مع الكثير من الفنانين والمهتمين بالشأن التشكيلي، لاحظنا عدم تقبلهم لطريقة عملها، هي وغيرها من الصالات المعروفة حالياً، (ربما بسبب عدم دعوتهم للعرض فيها)، حيث يعتبر الكثيرون أن عمل هذه الصالَة إنما هو عمل تجاري بحت. ربما يعود ذلك إلى عدم اعتيادهم على عملية تسويق الأعمال خارج القطر عبر معارض عالمية أو مزادات، بالإضافة إلى مستوى الأسعار الخيالية أحياناً التي وصلت إليها بعض أعمال الفنانين ولاسيما الشباب منهم، عدا عن وضع الأسعار بالدولار الأمريكي عوضاً عن العملة السورية حتى ولو كان العرض قائماً داخل القطر.

لا شك أن العرض هو مشروع ثقافي من الدرجة الأولى، لكن لا يمكننا بأي حال أن نصف عمل هذه الصالَة بالعمل التجاري، فهي ككل المؤسسات الخاصة التي يمتلكها بالطبع الأفراد تتوخى الربح المادي كما أن لها موظفيها ومصاريفها الثابتة لتستطيع القيام والاستمرار بعملها. فالمؤرخ البهنسي يعرف المعارض الخاصة بالفنون الجميلة بأنها "معارض ثقافية ولكنها أيضاً هي أسواق لبيع الأعمال الفنية. وبذلك يمكن أن تكون اقتصادية إذ أن الهم الأول لأصحاب الغاليريات هو بيع ما يعرضونه للفنانين تحقيقاً لموارد تغطي نفقات المعرض وتعود بالدخل على الفنان وعلى متعهد المعرض".

ولكن المشكلة لا تكمن هنا، أي بالناحية الاقتصادية، فباعتقادنا أن السؤال الأهم يكمن في أهمية الأعمال التي تعرضها هذه الصالَة، "أيام"، والمعيار التي تتبناه لانتقاء فنانينها. لأنها تفرض علينا في كثير من الأحيان، شيئاً أم أينا، نمطاً من الأعمال التزيينية أو الباهتة التي تصبح، نظراً

وهكذا، في ظل غياب الدور الفعال للمؤسسة الرسمية في سورية عن رعاية الفن التشكيلي تظهر المؤسسات الخاصة من صالات عرض أو شركات ومراكز ثقافية أجنبية كبديل، وتصبح هي ملجأ الفنان وهي من تهتم به، تعرض وتسوق أعماله في الخارج كما في الداخل. ونتيجة لذلك تصبح نشاطاتها هي الوسيلة الممكنة لأخذ فكرة عن أساليب واتجاهات وتطور الفن السوري لأن الفنانين يقدمون فيها أهم إنتاجهم حتى يستطيعوا الاشتراك في المعارض أو التظاهرات الفنية التي ينظمونها. (أهم إنتاجهم هنا لا يعني بالضرورة أنه إنتاج مهم، بل وكما سبق وتكلمنا أنه ربما يخضع هذا الإنتاج لأهواء جهات معينة، منظمة أو راعية للحدث).

فهناك في سورية، فلنقل في العاصمة دمشق، ما يربو على عشرون صالَة ومركز ومقهى لعرض الأعمال الفنية، تتفاوت درجة أهمية نشاطاتهم. لكننا نستطيع تمييز قليل من هذه الصالات، لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة، ممن يعمل باحتراف وبشكل دوري ومنتظم مقدماً مستوى لائقاً من سوية الأعمال الفنية ومن شروط العرض أيضاً. ونستطيع القول أن من أهم هذه الصالات هي صالَة "أيام" التي تقوم حالياً بدور نشيط جداً إن لم نقل دوراً رئيسياً في حركة التشكيل السوري. ولا شك أيضاً أن أهميتها تأتي من ديناميكية صاحبها خالد سماوي، الذي جعل من صالته في زمن قياسي، وهو القادم من مجال المصارف، الصالَة الأكثر شهرة في سورية وربما في المنطقة.

بدأت الصالَة نشاطاتها بعرض أعمال فنانين متمرسين كأُسعد عرابي ويوسف عبدلكي وأعمال فنانين أقل شهرة مثل عبدالله مراد وصفوان داحول وفادي يازجي قبل أن تصبح نشاطاتها مكرسة بشكل ملفت للاهتمام بالفنانين الشباب. يعد افتتاح صالَة "أيام" في عام 2006 برأينا هو تاريخ مفصلي في حركة التشكيل السوري، فهي فتحت الباب لتشيط السوق الفنية في سورية، وساهمت في خروج بعض الأعمال الفنية السورية إلى الأسواق الخارجية بشكل منظم، واضعة بذلك الآخرين في تحدٍ حول توجه عمل مؤسساتهم، رسمية كانت أم خاصة. فجمهور الصالات بدأ يتعرف على عمل احترافي عالي المستوى لم يعتده من قبل، من إصدار لكتالوجات أنيقة الطباعة وصالَة مهياة بشكل لائق بل أنيق لاستقبال الأعمال...



لقوة حضور الصالة في سوق الفن، هي الاتجاهات المرغوبة والمثالية للشبيبة الناشئة. والمشكلة أيضاً ليست في سعر اللوحة الذي يشي بدرجة المستوى المادي للمقتني فقط بل في حجمها أيضاً. فمن خلال زيارتنا لأغلب المعارض الأخيرة لم نجد لوحة واحدة مساحتها أقل من متر واحد مربع. وبالتالي فإن لم يكن بالسعر، فإن الحجم يستتعي أيضاً شريحة كبيرة من محبي الفنون الذين قد يفكرون يوماً بالافتناء. ولكن، وسؤالنا هنا لا يخلو من استهجان، ألم يخطر ببال أحد الشباب، (وهو الفنان الحر كما يجب أن يكون)، أن ينجز لوحة بقياس صغير كمثال 50 بـ 50 سم؟ ربما يقول قائل أن سياسة الصالة هي العمل على الأحجام الكبيرة ولكن ألا يقيد هذا الفنان عندما يعمل على مساحات كبيرة فقط، ولا يصبح إنتاجه الفني مخصصاً لمتطلبات السوق أو مزاجية صاحب الصالة الذي أصبح هنا رب العمل؟ سؤال برسم الفنانين الشباب. ومن ناحية أخرى، يجب التفكير هنا أيضاً في ماهية عقود الاحتكار التي يقبل بها الفنان والتي تصبح قيدياً له يقبل به مقابل الدعم المادي الذي يتلقاه وهو بحاجة إليه. والخطورة تكمن في توجيه الفنانين الشباب التي تقدمهم الصالة، وهم من الموهوبين، إلى ما يرضي السوق لا إلى حرية الإبداع دون شروط أو حسابات، لأن أعمال هؤلاء هي تقريباً الصورة الوحيدة التي تعطي صورة عن أعمال الفنانين السوريين الشباب المحليين في الخارج، وهذه الصورة ليست كافية ولا هي بالمرضية لورثة المدرس وحماد أو تلامذة الزيات ونبعة. إن المقابلة التي أجريت مع السيد سماوي والتي نشرت في "يوميّات ثقافية" عدد شباط 2010 على قصرها تطرح كثيراً من الأسئلة حول واقع المعارض والفن التشكيلي السوري التي أقل ما يمكن أن نقول فيها هو أنها هامة جداً، تدعو لإعادة النظر في كثير من الأمور، لسنا الآن معنيين بالكتابة عنها كلها.

لكن ما يلتفت انتباهنا مما هو على صلة مع مقالنا هذا، هو جوابه عن سؤال حول معيار انتقاء الصالة لفنانها، حيث يفيدنا السيد سماوي بأن المهم لديه هو ثقته بالفنان واتفاقهما في العقلية حتى تقوم الشراكة بينهما ويضيف بأن المعيار هو حبه هو شخصياً للعمل وذلك حين يكون باستطاعته أن يعلقها في بيته متباهياً بها أمام ضيوفه. فالفنان ولوحته، كما يقول صاحب الصالة، متشابهان تعكس اللوحة مزايا صاحبها إن

\* \* \*

كان غليظاً أو حلواً أو عميقاً! يبدو لنا طريقة الاختيار هذه كاريكاتورية إلى حد ما. فليس هناك إشارة اهتمام بمسيرة الفنان التشكيلية أو بفراة تجربته أو بإحساس الخبير بأن لهذا الشاب أو لتلك الموهبة مستقبل واعد. نستطيع بالمقابل أن نفسر آراء السيد سماوي بأنها مبنية على ثقته بأن حرفية الترويج التي يتقنها بامتياز كافية لتسويق أعمال أي فنان تتبناه الصالة لديه القليل من الموهبة، ولو كان ينسخ عمله عن فنان عالمي معروف. لاسيما أنه يعمل في بلاد ضحلة الثقافة الفنية وذات ذائقة فنية مشوهة، يستطيع المرء تمرير الفث كالسمين دون أن يجد عائقاً جدياً. ولا نعتقد أن الحال أفضل في غيره من البلدان العربية.

أما بالنسبة للمطبوعات التي ترافق المعارض، فإننا نشهد بأن لصالة "أيام" دور في تحفيز بقية الصالات على طباعة الكتالوجات وتوزيعها بالمجان. في الواقع، إن منشورات الصالة تتفوق في طباعتها على أغلب المطبوعات التي أصدرتها وزارة الثقافة أو غيرها من المؤسسات الرسمية في الماضي من ناحية الإخراج والطباعة، كما لا ننكر أهمية بعض النصوص المكتوبة فيها. لكننا لا نستطيع القول بأن إصدارات "أيام" أو غيرها من الصالات الخاصة هي مجانية. ربما هي مجانية بالنسبة للجمهور المتعطش لهذا النوع والنوعية من الوثائق، يأخذها إلى بيته دون أن يدفع ثمناً لها ليحتفظ بصور لأعمال الفنان العارض هي بالفعل واضحة في طباعة أنيقة، ولكنها بالنسبة للصالات هي جزء من حسابات عملية التسويق، فالصالة الخاصة إذا لا تمنّ على الجمهور أو حتى على الحركة التشكيلية نفسها بإصدارات تؤرشف الفن السوري، فهذه المطبوعات هي بالنهاية، من خلال الصور أم النصوص، أرشفة لأعمال هذه الصالة قبل غيرها. وهي غالباً ما تكون ذات طابع دعائي وتسويقي أيضاً هدفها تأكيد أهمية عمل الفنان العارض وبالتالي فليس لها في كل الأحيان قيمة أكاديمية أو نظرية كبيرة.

نؤكد في النهاية باختصار، أن عمل الصالات الخاصة عمل مستقل، لأصحابه الحق في اختيار طريقة العمل التي تناسبه، لكن من مهام المؤسسات الرسمية أن تجد طريقة العمل المناسبة التي من شأنها دعم الفن المحلي ورفع سويته وتكون سباقة إلى تقديم صورة صادقة وحقيقية عنه في الخارج كما في الداخل.

# تقليدية وحر وفية..

## أم تعديه وإبداعه؟\*

■ منير الشعراني\*\*

وفي الثقافة، وهي الخط الدفاعي الحضاري الأخير، في الإبداع أدبياً كان أم سميحاً بصرياً أم تشكلياً، بتنا مطمئنين- والجهل عمود الطمأنينة- إلى خيار من اثنين ماضوي، تقليدي، يتعيش على اجترار التراث وابتداله، أو حداثي مقلد يستورد حداثة الغرب ورؤاه دون فحص أو تدقيق. ولم يعد للسؤال الذي أدار محرك المعارف والعلوم والإبداع بأنواعه وجود في عقلنا الجمعي بل صار طرحه مقتصرأ على أفراد قلائل يواجهون عنق أصحاب الخيارين المذكورين وقوالبهم الجاهزة.

هكذا الحال في فن الخط العربي الذي يسيطر على ساحته اتجاهان أولهما: ما ضوي سلفي تقليدي يحتط الخط العربي ويضعه في قفص ذهبي بمتحف الفولكلور وفنون المحاكاة والتقليد. بدعوى القدسية تارة، وبدعوة وصوله إلى الذروة في العصر العثماني على أيدي الخطاطين الأتراك تارة أخرى. وثانيهما حروفي حداثي يستعير أثواباً براقة من الألوان والتقنيات الحديثة لفنون أخرى يلبسها لخطوطه وحروفه واهماً أو محاولاً إيهامنا أنه فتح فتحاً مبيناً في فن الخط العربي، وعلى هامش هذين الاتجاهين نأتي نحن- الضالون ذوي البدع - لنطرح الأسئلة ونثير الشكوك بصحة أطروحات كل من الاتجاهين؟ وسأحاول هنا التقلب في أوراق كل من هذين الاتجاهين، لنعي الأسباب ونفهم الخلفيات، ونذكر العوامل التي أدت إلى انتشار

السؤال في اعتقادي - هو جذوة الارتقاء والتطور والتقدم، والشرارة التي ألهمت عقول المفكرين والعلماء والمبدعين على امتداد الحضارة الإنسانية، والعقل هو الآلة المنتجة للأسئلة والساعية دوماً للبحث عن الأجوبة التي سرعان ما تنتج أسئلة جديدة ليظل العقل على الدوام فاعلاً يعقل الإجابات ويدركها ليتسلح بها لاستبطان أجوبة على أسئلة لا تكف عن التوالد، وفي سبيل ذلك يطلق العنان للملكات والحواس والخيال، وبفضل العقل الفاعل وديناميته استطاع الإنسان أن يصل إلى ما وصل إليه في كافة حقول العلوم والمعارف والآداب والفنون. ولعبت الحركة العقلية الدور الأساس في انتقال الثقل الحضاري من منطقة إلى أخرى، وكان الكسل العقلي هو العامل الأهم في انحسار الدور الحضاري عن شعوب نهضت ثم نامت، وحضارات سادت ثم بادت، أخشى أننا منها.

أسأل نفسي، قبل أن يسألني أحد، ما لهذا الكلام والفن؟ ما له والخط العربي؟ فأجد نفسي مضطراً للبحث عن جواب، لكن الأسئلة الكثيرة التي طالما اعتملت في دواخلي مذكنت فتياً، والتي ظلت بلا إجابات شافية تجعلني أقول أن أحداً منا لا يستطيع أن يحظى بإجابة على ما يؤرقه إلا بإدراك العلاقة الجدلية بين العام والخاص. وأن الكسل العقلي العام ينعكس على الأفراد ويلجم نشاطهم العقلي، فكرياً كان أم معرفياً، علمياً أم إبداعياً.

\* هذا المقال نشر في كتابك معرض ابداعات خطية الذي أقيم في صالة رافيا بدمشق، ورافقه ندوة تحدث فيها الخطاطون المشتركون بالمعرض عن ابداعاتهم ومنابعها الخطية (التحرير).

\*\* تشكيلي خطاط.





كل منهما، وناقشها لنعي مدى تهافت حججها، وهشاشتها إذا ما وضعت في ميزان التطور والإبداع اللذين هما روح الفن وحياته، لا في غيره من الموازين ولندرك مشروعية وضرورة وحتمية سؤالنا للوصول إلى حادثة خطية، تستمد نسغها من دوحة الخط العربي، وتتنشق أنفاسها من الفضاء الرحب الحر الذي تتنفس هواءه الفنون الأخرى، وأنواع الإبداع كافة.

### أولاً: الاتجاه الماخوي السلفي التقليدي

يزعم رؤوس هذا الاتجاه من الخطاطين والباحثين الأتراك المعاصرين أن فن الخط وصل إلى الكمال في العصر العثماني من حيث صورة الحرف وأسلوب التركيب، حتى صاروا يطلقون عليه: الخط التركي، أو الخط الإسلامي، ويرفضون تسميته بالخط العربي، ويلبسونه ثوباً قدسياً يربطه بالنصوص الدينية، وما أقرب منها من الأشعار والحكم، وإذا كان ممكناً فهم أسباب هذا التعصب لا تبريره لدى الخطاطين والباحثين الأتراك، المعاصرين، فإنه من غير الممكن فهمه لدى أشياعهم من الخطاطين والباحثين العرب.

من الممكن فهم أسباب موقف هؤلاء (لا تبريره) على أرضية ردود فعل الفئات التي ينتمون إليها، على الانقلاب الكمالي الذي أطاح بالخلافة العثمانية، وأحلّ العلمانية محلّ الشريعة، مع ما رافق ذلك من إجراءات طالت حروف الكتابة التي استعارتها اللغة التركية المنطوقة من الحرف العربي، حرف القرآن، ممّا أضّر كثيراً بالخطاطين الذين تربّوا على قدسية الخط الذي كان مرتبطاً لديهم بالقرآن والنصوص الدينية. فاضطر بعضهم إلى الانتقال إلى بعض البلدان العربية..

نستطيع أن نفهم موقف الخطاطين الأتراك لأن تاريخهم كله يبدأ مع الدولة العثمانية التي انتقلت من الترحال إلى التمدن بعد أن وضعت يدها على الخلافة الإسلامية إثر خفوت شمس الحضارة العربية - الإسلامية وسقوط بغداد. وحكمت حواضرها الأساسية. وشجنت إلى عاصمتها أهم فنانينها وصنّاعها المهرة. لكن حادثة عهدها بالحضارة وعدم استيعاب القائمين عليها لجوهر الحضارة العربية - الإسلامية أدّى إلى الروح المحافظة التي اشتهرت بها، والتي انعكست على كل

الأمور الدينية والدنيوية، الأمر الذي طال الفنون التي اشتهرت بها، والتي انعكست على كل الأمور الدينية والدنيوية، الأمر الذي طال الفنون التي شكل الخط العربي قاسماً مشتركاً لها في كل البلدان التي استطلت بمظلة هذه الحضارة وعلى امتداد تاريخها؛ هذه الروح المحافظة جعلت العثمانيين يكتبون من سجل فنون الخط العربي، الحافل بالإبداع، بصفحة واحدة هي صفحة ياقوت المستعصي، آخر مشاهير الخطاطين البغداديين الذي عُرف كمجود للأقلام الستة (غير الكوفيّة) والذي اشتهر كأكثر خطاط إنتاجاً للمصاحف، ويركزون على خطي الثلث والنسخ، ويضعون في محابس النسيان كل الصفحات الأخرى المضيفة التي تبرز غنى وتنوع الخطوط الكوفية التي شاركت في صياغتها وتطويرها كل الحواضر العربية - الإسلامية وعمّ استخدامها الجمالي كل نواحي حياتها الدينية والدنيوية من الحليّ واللباس، إلى الأدوات والأواني المنزلية. إلى المفروشات بأنسجتها وأخشابها ومعادنها، إلى العمارة داخلها وخارجها على اختلاف وظائفها وأساليبها والمواد المستخدمة فيها، إلى أدوات الحرب والفلك والجغرافية، إلى الكتب الدينية والعلمية والأدبية وغيرها من التحف التي تعجّ بها متاحف العالم والآثار والأوابد الباقية إلى اليوم شاهداً على ما نقول. ولأن العثمانيين قصرُوا استخدام خطي الثلث والنسخ على الوظيفة الدينية بتعدد أغراضها من المصاحف وكتب الحديث إلى الخطوط التزيينية في المساجد والزوايا والتكايا، فإنهم والحق يقال ولدوا خطأً جديداً من خطي التوقيع والرقاع هو الخط الديواني بشكليه الجليّ والعادي لاستخدامه - كما يدل اسمه - في الدواوين والفرمانات والمسائل الإدارية لا الفنية بالإضافة إلى خط الرقعة الذي ابتكروه للكتابة العادية، واستخدموا خط النسخ تعليقاً للأدب والمدايح والأشعار الصوفية، لكنهم أجروا عليه لاحقاً تعديلات جعلته أقلّ جمالاً وأنسجماً منه عند الإيرانيين الذين كان لهم فضل اشتقاقه من خطي التوقيع والرقاع.

ورث الخطاطون الأتراك المعاصرون إذا الروح المحافظة عن أسلافهم، وارتبط الخط في أذهانهم بالقدسية والنص الديني. الأمر الذي جعلهم يتشبثون به خصوصاً بعد الانقلاب على حرفه واستبداله بالحرف اللاتيني لكتابة اللغة التركية. وهو الحرف الذي صاروا مجبرين على التعامل معه في المدارس والمعاملات وفي كل شيء. ففقدوا العامل الأهم في استيعاب روح الخط العربي وجوهرة الجمالي، لكن أعينهم تفتحت على آثار أسلافهم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عصام عبد الفتاح

عصام عبد الفتاح.



وسام شوكت.



أحادية النمط. بخطي الثلث والنسخ من خلال المصاحف والقطع والمرقعات والأمشق والمساجد والتكايا والزوايا، وبرعوا في محاكاتها وتقليدها وتجويدها والنسخ على منوالها. ثم جاءتهم الفرصة سانحة للتبشير باتجاههم وتعميمه بعد اختيار منظمة العالم الإسلامي استانبول مقراً لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسيكا IRCICA) المنبثق عنها، وقد قام هذا المركز بإنجازات لا تنكر على صعد مختلفة، لكنه لعب الدور الأهم في تكريس هذا الاتجاه ونشره عبر المعارض والمحاضرات والندوات والدورات التدريبية التي انطلقت بالأساس من الأراضية المحافظة عينها لأصحاب الاتجاه المذكور بما اتسم به من تعصب للمدرسة العثمانية، وقد لعبت المسابقات الدولية التي قام هذا المركز بتنظيمها لـ "فن الخط" منذ عام 1985 الدور الأبرز في هذا السياق، فقد أعلن بوضوح انحيازه للمدرسة العثمانية، وكرّس جوائز لمحاكاتها وتقليدها والنسخ على منوالها، فيما عدا جوائز قليلة وثانوية مُنحت للخطين الكوفي والمغربي، وكانت شروط المسابقة بدوراتها الثمانية السابقة خير شاهد على ما نقول: فاشتربت استخدام الحبر والأقلام التقليدية، لا بل حددت ثخاناتها ومواصفات الورق المستخدم وقياساته ليخط المتسابقون عليه النصوص المحددة لكل مسابقة في كراسة الشروط، وضربت صفحاً عن كل الخامات الأخرى التي تعامل الخط العربي معها على مدى تاريخه.

قلنا أنه من الممكن فهم رؤوس هذا الاتجاه من الخطاطين والباحثين الأتراك إذا أخذنا بعين الاعتبار ما سبق ذكره، فكيف نفهم موقف أشياعهم من الخطاطين العرب الشاميين والعراقيين والمصريين والمغاربة الذين كانت بلدانهم مرتعاً للخطاطين المبدعين المطوّرين لقرون عديدة سبقت قيام الدولة العثمانية وقرون أخرى لاحقة، أبدعت خلالها أنواع لا حصر لها من الخطوط المبسوطة والمقورة، الكوفية والمرنة. المشرقية والمغربية، وشملت وظيفتها الجمالية الديني والدنيوي، جرياً على سنة الحياة في التطور، وظلت آثارها باقية تطالعهم كل يوم في عمارتها ومتاحفها ومكتباتها، واستمرت فيها مسيرة الخط العربي حتى عصرنا هذا الذي عرف عدداً من الخطاطين المبدعين لم يكتفوا بإجادة الخطوط التقليدية، بل تعدوها إلى الإضافة والتطوير ويعود الفضل لبعضهم في تطوير بعض الخطوط الوظيفية التي اشتقتها الخطاطون العثمانيون، لتصبح

خطوطاً فنية تشكل فيها لوحات فنية، كالخط الديواني الذي طوّره في مصر "مصطفى غزلان" إلى الديواني الغزلاني ومن بعده تلميذه "محمد عبد القادر". وطوّر بصيغة أخرى في بلاد الشام استقرت على يد "بدوي الديراني"، الخطاط الكبير الذي أعطي للمدرسة الشامية نكهة خاصة في معظم الخطوط المعروفة بما فيها الكوفي الذي وضعه العثمانيون بأنواعه في محبس النسيان على امتداد دولتهم ولم يعد مستخدماً إلا في الشام والمغرب العربي بشكل محدود، حتى أخرجه الخطاط المصري "يوسف أحمد" من محبسه وعمل على إحياء استخدامه فعمل مدرساً له في مدرسة تحسين الخطوط التي تأسست عام 1922 في القاهرة. ودرّس فيها أقطاب المدرسة المصرية التي ظلت مستمرة متطورة بشكل مستقل عن المدرسة العثمانية، لكنها احتضنت خطاطيها الذين قصدوا مصر. وضمت بعضهم إلى جهاز التدريس، الذي ضمّ أيضاً خطاطاً مسيحياً من جبل لبنان هو "نجيب هواويني"، والخطاط الدمشقي "محمد حسني" الذي خرج عن المألوف في التراكيب الخطية بتراكيبه البديعة التي يمكن تمييزها بسهولة عن كل تراكيب سابقه ومعاصره التي تتشابه في بنائها إلى حد كبير مهما اختلفت، وظلت المدرسة العراقية مستمرة حتى آلت إلى علمها الكبير "هاشم محمد البغدادي" الذي جمع إلى عراقتها ميزات المدرستين المصرية والتركية اللتين أجاز منهما، بينما استمر خطاطو المغرب العربي في تطوير طرائقه المحلية النسخية والكوفية، وجمعوا إليها الخطوط المشرقية.

مع توفر أدلة معاصرة كهذه تدلّ على أن الخط العربي كغيره من الفنون، رائد لا تابع، لا يراوح عند ذروة إلا ليهدم الطريق إلى ذروة جديدة سرعان ما يبدأ بتمهيد الطريق لتجاوزها إلى غيرها جرياً على سنة الفن والحياة، ومع معرفتنا بمسيرة الخط العربي الذي تجاوز الوظيفية البحتة للكتابة، إلى آفاق الفن الرحبة، على أيدي رواده المبدعين. ومن تلاهم من الخطاطين الفنانين الذين تسابقوا على اختلاف أقطارهم في تطويره وتوليده واستحداث أنواع جديدة ونقلات فيه على مدى قرون. حتى العصر العثماني الذي فرمل روح الفنان الحرّة المبدعة، ليحل محلّها روح الصانع الماهر المقلد. مع معطيات كهذه لا يمكننا فهم موقف أشياع الاتجاه التقليدي من الخطاطين، والعرب منهم بشكل خاص، أو اعتباره وجهة نظر أو اختياراً فنياً حراً واعياً، ولا يمكننا قراءته إلا على خلفيات أخرى لا علاقة لها بالفن. ربما كان أهمها حالة



عصام عبد الفتاح.

الإهمال والتردي اللذين تعرض لهما الخط العربي في عقرداره في العقود الأخيرة وجعله في نظر ممارسيه قبل غيرهم وفي أحسن الأحوال، مهارة موظفة لإنتاج نصوص تعلق على الجدران للتبرك، أو حرفة يتكسبون منها، بروح اتباعية تقليدية، تتسم بالأمية المعرفية عموماً، والجهل بتاريخ الخط العربي وخصوصياته الجمالية ومسيرة تطوره خصوصاً، وتتسجم مع حالة البلهنية والكسل العقلي التي سادت مجتمعاتنا، مما جعل معظم الخطاطين مهياين للاستجابة للأطروحات التقليدية المعاصرة التي أخذت تنخر في عقول شبابنا منذ عدة عقود، وجعلتهم لقمة سائغة للروح المحافظة التقليدية للاتجاه الذي نتحدث عنه.

أتمنى أن يستطيع أحد أن يدلني، أين تكمن المبررات الفنية الإبداعية غير المتخفية لأصحاب هذا الاتجاه وأشياعهم. وهل في ما يطرحونه ما يشي بشبهة الحرية الفنية التي لا حياة للفن بدونها. ناهيك عن شبهة الإبداع والتجديد؟

## ثانياً، الاتجاه المروفي المداثوي البهيم،

الحروفية العربية اصطلاح أُطلق في البداية لتوصيف أعمال بعض الفنانين العرب الرواد الذين تعاملوا مع الحرف العربي بصيغته التجريدية غير الخطية أو استلهموه في سياق البحث عن الهوية في ظل الهيمنة الاستعمارية بعدما درسوا الفن في الغرب أو على المناهج الغربية، وأرادوا الوصول إلى صيغ تشكيلية على درجة من الخصوصية المستمدة من الأصول الثقافية والفنية التي ينتمون إليها، لتمييز أعمالهم، ثم أصبح هذا الاصطلاح مطاطاً إلى درجة صار يُطلق معها على كل عمل يحتوي على حروف عربية حتى لو كانت من أوراق الجرائد. الأمر الذي أدى إلى خلط كبير بين أعمال لا يربطها رابط من حيث التوجه أو الهدف، أو السياق أو الأسلوب أو من حيث القيمة التاريخية أو التشكيلية الإبداعية، ومركزاتها الجمالية.

بناءً على ما تقدم يصبح الحديث عن الحروفيين الرواد بعيداً عن موضوعنا، لأن أعمالهم اقتصرَت على التعامل مع الصيغة المجردة للحرف الكتابي العربي، ولم يدعوا التعامل مع الحرف العربي بصيغته التي كانت قد تطورت إلى فن قائم بذاته، أما الحروفيون المداثويون فقد ادّعى معظمهم انطلاقهم من الخط

العربي في أعمالهم يتساوي في ذلك الخطاطون المجهودون والخطاطون الضعفاء، وغيرهم ممن لا يعرفون شيئاً عن فن الخط العربي من الرسامين والملونين، لذا سأقصر حديثي عليهم.

ربما جاز لي أن أتحدث عن موجتين رئيسيتين في الاتجاه الحروفي المداثوي، كي لا نضيع في متاهات الحروفية وأخلطها غير المتجانسة التي لا يتسع المقام للإحاطة بها.

أ- الموجة الأولى: لم تأت هذه الموجة بناءً على توجه تحرري أو فكري أو فلسفي أو فني بل أتت لتلبي المتطلبات التي نجمت عن الفورة النفطية التي خلقت حالة من الوفرة في بلدان كانت تعيش قبلها حالة من الفقر والتشرف الإجباري، فكان من الطبيعي أن تشهد تطوراً وانتقالاً إلى حالة مدنية أرقى، لعب التغلغل الغربي المتصاعد دوراً كبيراً في صياغة بنيتها وتوجيه أولوياتها، وفي هذا السياق تسابق الأثرياء المحدثون إلى استعراض الثروة والبذخ محاولين السير في ركاب المدنية الغربية، فبنوا مجالسهم وقصورهم وأثروا على طرائقها، وأرادوا تزيينها بلوحات تشكيلية كما يفعل أهلها، لكن هيمنة المذهب الوهابي الذي يحتقر الفنون ويحرم التصوير على بلدانهم، حال بينهم وبين ذلك، الأمر الذي تنبه إليه بعض الرسامين العرب فلفقوا - كل على طريقته - حلاً لهذه المشكلة قوامه تقنيات من الرسم والفنون التطبيقية وموضوعه نصوص دينية تؤدي بهذه التقنيات تتمسح بالخط العربي، فكانت النتيجة لوحات هجينة تجريدية، مجردة فنياً من القيمة التشكيلية والقيمة الخطية سواءً بسواء، لكنها لقيت رواجاً وإقبالاً من أناس يملكون المال لكنهم لا يتمتعون بحد أدنى من ثقافة العين، أو التذوق الفني، أغرتهم ألوانها وتمسحها بالدين ليملاؤوا صالوناتهم ومجالسهم وقصورهم ومحافلهم بها.

ب- الموجة الثانية: بدأت هذه الموجة على هامش المهجرين والمهاجرين من الفنانين العرب، الذين لجأوا إلى الغرب هرباً من القمع أو لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فنية، واستطاع بعضهم انتزاع مكانة لهم في محافل الفن العالمية والمحلية من خلال خصوصية تجاربهم وتميزها وجدتها وجدبها وغيرها من المقومات الفنية التي أهلتهم لانتزاع الاعتراف النقدي بهم، والتي لم تكن متوفرة لغيرهم من الفنانين، وخصوصاً أولئك الذين يقفون على هامشهم من الخطاطين والرسامين، الذين بحثوا عن رزقهم ووجدوا ضالته في هيمنة الثقافة الاستشرافية. على فئات غير قليلة في المجتمعات التي لجأوا إليها، ترى في





سید محمد شاکر

سید محمد شاکر

الشرق غموضاً وغرابة وسحراً وتنظر إلى فنونه كمادة متحفية، ويثير دهشتها الحرف العربي وخطه الذي يرويه عنصراً مشتركاً في التحف الفنية العربية - الإسلامية التي تخصص لها قاعات واسعة في متاحفهم. دون إدراك منهم أو تمييز بين غثه وسمينه، الأمر الذي شجع بعضاً من هؤلاء الخطاطين والرسامين على إنتاج أعمال تعزف على هذا الوتر، لقيت رعاية وإقبالاً من هذه الفئات على رغم فقرها الفني خطياً وتشكيلياً، وليس من المستغرب في حالة التردي والأمية الثقافية والتشكيلية وغياب الرأي والنقد التي تعم بلداننا أن يباع الماء في حارة السقائين، فيقبل أثرياًونا الجدد على اقتناء أعمال من هذا النوع وخصوصاً بعد أن اعترفت به المحافل الفنية والتشكيلية في البلدان النفطية العربية، ودخل المزايدات التي تنظمها فيها صالات المزايدات الغربية الكبرى، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: لماذا تكتفي هذه الصالات بتنظيم مزايدات من هذا النوع في بلداننا ولا تنظمها في الغرب الذي تستأثر مزايداتنا فيه بآثارنا وتحفظ ذات القيمة الفنية والتاريخية العالية من مخطوطات وخزف ونسيج ومشغولات معدنية وخشبية وغيرها؟ وليس من المستغرب في سياق كهذا التحاق خطاطين ورسامين وحتى فنانين متمكنين معروفين في المجال الفني العربية بهذا الركب ليحظوا بنصيب من الوليمة على الرغم من إدراك بعضهم لما تتطوي عليه من سموم تضرّ بفن الخط العربي خصوصاً وبكل الحركة التشكيلية في بلدانهم.

ولكي لا أكلف أحداً عناء قراءة ما بين السطور أقول إن الحروفيين الحداثيين ضربوا عرض الحائط بالخصوصيات الجمالية لفن الخط العربي، مع إصرار بعضهم على استخدامه بطرائقه التقليدية شكلاً ومحتوى، ولم يجرؤ أحد منهم على أي تعديل أو تطوير أو إضافة إلى أشكال الحروف بصيغتها العثمانية أو إلى أساليب تركيبها. كما أنهم لم ينتجوا أعمالاً يمكن لها أن تصمد في ميزان التحليل والنقد الفني التشكيلي، من حيث البناء والتكوين والتلوين وغيرها من العناصر التي يبني عليها العمل التشكيلي، فجاءت أعمالهم المعتمدة على الإبهار اللوني كخليط هجين لم يرتق إلى التميز والإبداع في فن الخط بل ضحى بخصوصياته الجمالية التشكيلية، التي ألبسها ثوباً رثاً مستعاراً من فنون تشكيلية أخرى ضرب بخصوصياتها التشكيلية عرض

الحائط أيضاً.

لا بد من الإشارة إلى أن بعض المنشئين الصحفيين تزيوا بزّي النقاد في غفلة منهم، وروجوا لهذا الاتجاه وفي سبيل ذلك ضموا إليه تعسفاً كل من ضمن لوحته مفردة كتابية أو خطية من الفنانين العرب بغض النظر عن تصنيفه النقدي، أو عن قبوله أو رفضه لهذا الاتجاه.

والخلاصة: أن كلا الاتجاهين الماضي السلفي التقليدي. والحروفي الحداثي الجديد بموجتيه، لعبا دوراً كبيراً في تعويق مسيرة فن الخط العربي نحو الحداثة، الأول بقله باب الاجتهاد ومصادره حق الخطاطين في الإضافة والتجديد والتطوير، والثاني بالإطاحة بخصوصياته الفنية وابتذاله في أعمال هجينة لا تستطيع أن ترجع في ميزان فن الخط العربي ولا في ميزان غيره من الفنون، ناهيك عن ميزان النقد التشكيلي الحق.

ألا يحق لنا إذن - نحن الضالون ذوي البدع - أن نطرح الأسئلة، ونقلب الأرض لنصل إلى الجذور الإبداعية العميقة لفن الخط العربي، وإلى أساساته وهيكله وتشريحه، وأن نقلب في سجله الجمالي لنكشف المغبأ من صفحاته، منذ العصر العثماني، والمسكوت عنه في بنيته التشكيلية التي كرّسته كنوع متميز من الفنون الجميلة، لنصل ما انقطع من حلقات تطوره، ونستهض تجلياته البديعة وتجدها وتطورها ونستحدث في شجرتها فروعاً وثماراً جديدة نضرة فتية تستمد نسفها من جذورها الجمالية العميقة. وتنضج بروح الإبداع والحداثة بأساليب معاصرة تزاوج بين خصوصياته الجمالية والقيم والأسس الجوهرية الناعمة للفنون التشكيلية وتستجيب للمستجدات الحديثة في عالم الفنون الجميلة.

وأرجو أن تشكل الأعمال التي يحتويها هذا المعرض على صغره وتجارب أصحابها إجابة ومثالاً عملياً على ما يمكن للخطاط المبدع تطويره وتجديده وتحديثه واشتقاقه وتوليده من رحم الخط العربي ودعوة لكل المبدعين من الخطاطين لتوظيف مهاراتهم ومواهبهم وخبراتهم ومعرفتهم في سبيل الوصول إلى حداثة تليق بفن الخط العربي، وتعيد إليه ألقه وتجديده وحيويته ومكانته المميزة بين الفنون الجميلة.

\* \* \*

\* تقتصر هذه المقالة على مناقشة الاتجاهات المعاصرة في فن الخط العربي، ولا تتناول جوانبه الحروفية أو الوظيفية الأخرى التي لا يتسع المجال لمناقشتها هنا.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي  
فَلَقَّ رَسُوْلَهُ الْكَافَّةَ  
وَعَلَّمَ الْغُيُوْسَ مَا هُمْ  
بِغَائِبِهِ خَفِيْنَ



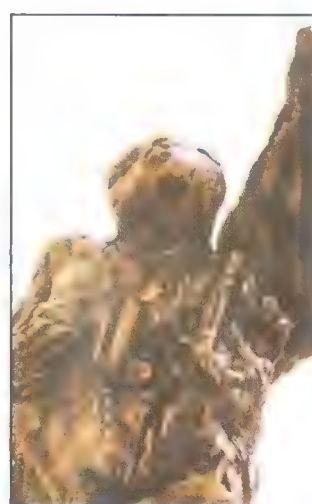
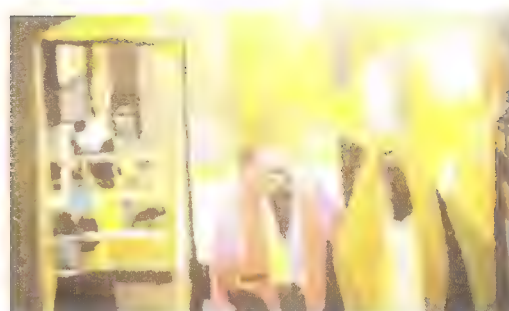
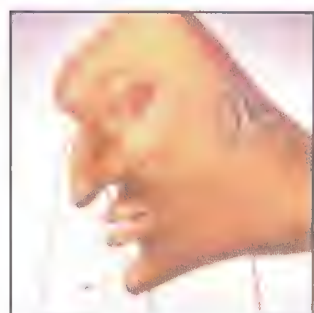
# تلاوة

العلم والصدق حين  
والصدق والحق حين  
والحق والصدق حين  
والصدق والحق حين  
فخر الإنسان على مثله  
من جهله بحقيقته

العارف صاحب حجب  
فالتعبير صلب من ضل  
الحوائج أعمار الساعات  
المقل لمن مماثله  
قلب المحب صاحب  
الحجاب عليك منك

كان من لا يفيد علما لا يعمل عليه كان معرفة لا تنفع لا يعمل عليها كان فناء لا يطهر  
بقاء لا يعمل عليه كان ما لا يثبت لا يعمل عليه كان مشهد لا يترك الكثرة في  
الصدق الواحد لا يعمل عليه كان صدق يسأل عنه لا يعمل عليه كان سحر يسكن  
بالفاء لا يعمل عليه المكان إذ لم يكن مكانه لا يعمل عليه الحكمة إذ لم تكن  
حكمة لا يعمل عليها الأدب إذ لم يجمع بين العلم والعمل لا يعمل عليه لا ينظر  
الحجاب عليك منك فانت العمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك فخر الإنسان  
على مثله من جهله بحقيقته خذ الحكمة من كلام كل متكلم الزجال على قدر  
المعارف أخرج عن الجهل بطلب العلم واستوص بطلب العلم خيرا أخرج الحرج  
والحسد والعجب من قلبك لا تعصب لنفسك وأقل عثرات أهل المروءة المعرفة  
من كسب النفس فالحق قائم بها الظن من إمكانية الحروف وإلا لم تكن إمكانية العبارة  
والحواس إمكانية الإشارة والعلم من وراء ذلك كله فهو لا يتقيد بحرف ولا عبارة ولا  
إشارة الفضل السابق في كل حال من قلة الصدق كثرة الخطأ الكل متصف بصدق  
ألق الهوى في القلب ما ألقى كثرة الكلام تؤدي إلى سقطه لا تتعد طورك ففقه  
عنك المعرفة من كسب النفس فالحق قائم بها لا يتأخر عن فلتت بجامع الرياء حمل

قَالَ الْعَبْدُ وَهَلْ  
لِي حَيَاةٌ  
الْعَبْدُ وَهَلْ لِي حَيَاةٌ  
مِنْ حَيَاةِ  
بَشَرٍ الْوَارِدِ  
فَأَمَّا وَاسْمُ حَيَاتِي





# التشكيل السوري...



وحيد قصاص.

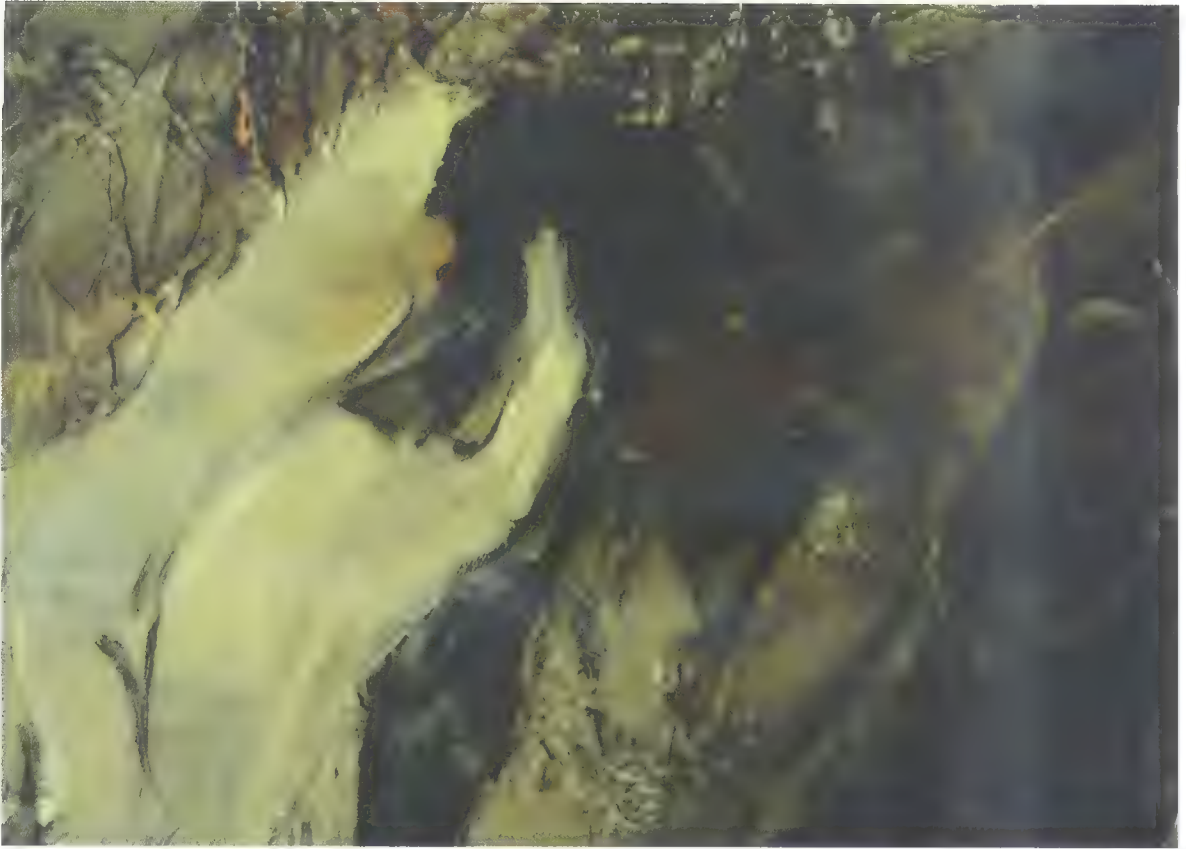
■ شهدت صالة إييلا للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/1/13 معرض الذاكرة والوفاء لمجموعة من الفنانين وهم: برهان كركوتلي، خير الدين الأيوبي، زهير الصبان، عبد الوهاب أبو السعود، عبد العزيز النشواتي، عدنان الرفاعي، فاتح المدرس، محمود حمّاد، ميشيل كرشة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/1/31 معرضاً للفنان محمد عبد الرزاق بعاج حمل عنوان (إحياءات قراتية).

■ شهدت صالة المعارض في بلدة شهباء بمحافظة السويداء مساء 2010/2/1 معرضاً مشتركاً للفنانين: عبد الكريم فرج، شبلي سليم، طلال العبد الله.

■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص خلال شهر شباط 2010 معرضاً استعادياً للفنانين: صبحي شعيب، جوزيف طرابلسي، أحمد دراق السباعي، عبد القادر مراد.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/1 المعرض السابع والأربعين لجمعية أصدقاء الفن. شهدت صالة المركز الثقافي الألماني بدمشق (معهد غوته) مساء 2010/2/1 معرضاً للفنان عصام حمدي.



شفيف/اشتبي.

للفنانة وداع فرج حمل عنوان (بطاقة حب).  
 ■ شهدت صالة المعارض في مجمع دمر الثقافي بدمشق مساء 2010/2/15 معرض الشام الجديدة الأول للفن التشكيلي شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين القاطنين في مشروع دمر والمنتشرين لأجيال واختصاصات مختلفة.  
 ■ شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدمشق منتصف شهر شباط 2010 معرضاً للفنان قيس سلمان حمل عنوان (سلسلة الأزياء).  
 ■ شهد المعهد الفنلندي بدمشق مساء

الاحتياجات الخاصة.  
 ■ شهدت صالة بيت الرؤى للفنون بجرمانا مساء 2010/2/9 معرضاً مشتركاً لمجموعة من الفنانين السوريين والفلسطينيين.  
 ■ شهدت صالة رواق القشلة بدمشق مساء 2010/2/10 معرضاً للفنانة رانيا المدرس سيلفيا.  
 ■ شهدت صالة فندق الكارلتون بدمشق مساء 2010/2/12 معرضاً مشتركاً للفنانين حسن ملحم ونهى الدباغ حمل عنوان (التأخي والمحبة).  
 ■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/14 معرضاً

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/2/2 معرضاً للفنان سلام أحمد.  
 ■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/2/5 معرضاً للنحات يامن يوسف.  
 ■ شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق مساء 2010/2/6 معرضاً للفنان كاظم خليل.  
 ■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمرزة مساء 2010/2/7 معرضاً للفنانة نازك رثيف الشاعر حمل عنوان (مهارات بالخط العربي).  
 ■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/8 معرضاً لذوي



عادل خضر.



2010/2/15 معرضاً للتصوير الضوئي للفنان السوري فراس كالوسيه.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/15 معرضاً مشتركاً للفنانين: أيمن فضة رضوان، شادي أبو حلا، عادل خضر، عبد الله أبو عسلي، عصام الشاطر، فؤاد أبو عساف، منصور الحناوي.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً جماعياً حمل عنوان (شبابيك) شارك فيه مجموعة من الفنانين العرب.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً للفنان أحمد جمعة.

■ افتتح ظهر يوم - في مدينة درعا صالة مصطفى فتحي للفنون الجميلة وذلك بمعرض جماعي شارك فيه الفنانون: حيدر يازجي، أنور الرحيبي، نعيم شلش، علي الخالد، وليد الآغا، سميرة بشارة، جهاد سعود، بشير بشير، محمود جوابرة، عبد السلام عبد الله، نذير اسماعيل، شبلي سليم، جمال بوستان، خالد عوض، مأمون مهنا، محمد ماوردي، دامر العماري، مرام المصري، سعد شوقي، فائق الحريري، أحمد سليم الحريري، علي العبود، مراد الكور، محمد بشار زبيدة، حنا بشارة، محمد خير بخيش، منير حمادي، ظلال غزلان، أحمد الفقيه.

■ شهدت صالة تجليات للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً للفنان طلال معلا حمل عنوان (صمت 10).

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/2/17 معرضاً للفنان عدنان عبد الرحمن.

■ شهدت صالة نينار بدمشق مساء 2010/2/20 معرضاً للفنانتين غالية كلاجي وزينة لحام حمل عنوان (كراكيب).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2010/2/20 معرضاً للفنان الضوئي (جميل عوض) حمل عنوان (عين هاو).

■ شهدت التكية السليمانية بدمشق مساء 2010/2/22 معرضاً جماعياً للفنانين: اسماعيل نصرة، جهاد سعود، إياس عويشق، ريم الخطيب، حمل عنوان (النهاية).

■ شهدت مدينة أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خالد الخاني حمل عنوان (ضوء نهار).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/28 معرضاً للفنان عبد الله عبد السلام حمل عنوان (هي أغنية).

■ شهدت صالة (آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان أحمد الحمود.

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان هجار عيسى.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/2/28 معرضاً للفنانتين ميادة حمدان وفائق الكافي ضم أعمالاً

من الرسم والخزف.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً للفنان شفيق إشتي دعاه (انطباعات رومانسية).

■ شهدت صالة إيلا للفنون بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً جماعياً للفنانين: سامي برهان، عيد يعقوبي، نبيل مراد، خلدون شيشكلي، عبد الحكيم الحسيني، علي الخالد.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/3/2 معرضاً للفنان جاسم محمد.

■ شهدت صالة فائق المدرس للفنون بدمشق مساء 2010/3/3 معرضاً للفنان كولوس سليمان.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/3/4 معرضاً للفنان مأمون المهنا.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/3/5 معرضاً للفنان الضوئي فصيح كيسو.

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2010/3/6 معرضاً للفنان نائل هلال.

■ شهدت صالة ريفيا للفنون بدمشق مساء 2010/3/7 معرضاً للفنان الياس زيات حمل عنوان (إلى جبران).

■ بمبادرة من صالة السيد للفنون بدمشق، شهد قصر اليونسكو ببيروت مساء 2010/3/7 معرضاً لمجموعة من

الفنانين التشكيليين السوريين حمل عنوان (لوحات وكتب) وذلك ضمن إطار أنشطة بيروت عاصمة عالمية للكتاب.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة

■ شهدت صالة عشتار للفنون مساء 2010/3/17 معرضاً لمقتنيات الصالة.  
 ■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/3/19 معرضاً جماعياً للفنانين: إدوار شهدا، باسم دحدوح، حسكو حسكو، مصطفى علي، نذير اسماعيل.  
 ■ شهدا صالة (آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/3/20 معرضاً للفنان سيراوان.  
 ■ شهدت صالة نينار للفنون بدمشق مساء 2010/3/20 معرضاً للفنان الضوئي علاء حسان.  
 ■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/3/21 معرضاً للفنان سامي محمد.  
 ■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/3/22 معرضاً للفنان محمد هلال الحرمان.  
 ■ شهدت أروقة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق أواخر آذار 2010 ورشة عمل لطلاب سوربيين وألمان حملت عنوان (إدارة الضوء) وقد توجت بمعرض لنتاج الورشة شهدته صالة المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق.  
 ■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2010/3/27 معرضاً للفنانة أسماء فيومي.  
 ■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/3/29 معرضاً للمصور الضوئي مظفر سلمان.  
 ■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة

بدمشق مساء 2010/3/8 معرضاً جماعياً لعدد من الفنانات العربيات هن: مها بيرقدار من لبنان، شروق أمين من الكويت، لبنى الأمين، من البحرين، عشتار الحمودي من العراق، هيلدا الحيارى من الأردن، هند عدنان من مصر، هائلة الوعري من فلسطين، غادة دهني، أمل مريود، عتاب حريب، بتول ماوردي، لبنى أرسلان من سورية.  
 جاء المعرض بمناسبة يوم المرأة العالمي، وقد رافق المعرض ندوة بعنوان (قضية المرأة في خطاب عصر النهضة وفي الواقع الراهن) شارك فيها ماهر الشريف وحنان نجمة.  
 ■ شهدت الملحقة البلغارية بدمشق مساء 2010/2/13 معرضاً للفنانة رولا الشيخ.  
 ■ شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق مساء 2010/3/14 معرضاً للنحات عبد الرحمن مؤقت.  
 ■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/3/14 معرضاً للفنان عمر النمر.  
 ■ شهدت صالة (تالبو) في باريس مساء 2010/3/14 معرضاً للفنان التشكيلي السوري كاظم خليل.  
 ■ شهدت صالة دار الأوبرا بدمشق مساء 2010/3/14 المعرض المركزي الأول لمدرسي ومدرسات التربية الفنية التشكيلية.  
 ■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/3/16 معرضاً للفنان التشكيلي وحيد قصاص.



صالح نمر.



خالد الخاني.



بشرى مصطفى.



عبد الله عبد السلام.

■ شهد المتحف الوطني بدمشق يوم الخميس 2010/4/8 معرضاً للفنان نزار صابور حمل عنوان (أيقونة تدمرية).

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2010/4/10 معرض الربيع السنوي 2010 وهو الجزء المكمل لمعرض الخريف السنوي.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/4/15 معرضاً للفنانين محمد العامري وعباس يوسف.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/4/18 معرضاً للفنانة عافية رزق والفنان شاهر الزغير.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة

(موسيقى بالألوان).

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) مساء 2010/4/6 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين هم: إدوار شهدا، اسماعيل نصرة، أحمد نشأت الزعبي، أحمد يازجي، إيلنا خليل، باسل أيوبي، باسم دحدوح، شفيق اشتي، عدنان حميدة، علي خليل، علي مقوص، غسان نعت، فارس قره بيت، محمد الوهيبي، نبيل السمان، نزار صابور، يوسف البوشي. حمل المعرض عنوان (شم النسيم).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2010/4/8 معرضاً للفنان خالد عقيل.

بدمشق مساء 2010/3/30 المعرض الدوري (يوم الأرض) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/4/5 معرضاً للفنانين وعد الحمادي وفادي العويد.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/4/5 معرضاً للفنان كرو سليمان بعنوان (أمير عباد الشمس).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانه) معرضاً للفنان حسن ملحم حمل عنوان





عمر حمادي.

- |  |   |   |
|--|---|---|
| <p>■ المهاجرين في دمشق.<br/>         ■ شهدت صالة (رواق القشلة) بدمشق<br/>         مساء 2010/5/1 معرضاً للفنانة بشرى<br/>         مصطفى.<br/>         ■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة<br/>         بدمشق مساء 2010/5/3 معرضاً للفنان<br/>         اللبناني هراير دياربكریان.</p> | <p>2010/4/26 معرضاً للفنانة مارينا<br/>         مقدسي.<br/>         ■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند)<br/>         للفنون بدمشق مساء 2010/4/27<br/>         معرضاً للنحات صالح نمر.<br/>         ■ افتتح الفنان منير الشعراني مساء<br/>         2010/4/28 مرسومه الجديد في حي</p> | <p>بدمشق مساء 2010/4/19 معرضاً<br/>         جماعياً بمناسبة أعياد نيسان.<br/>         ■ شهدت صالة عايل للفنون بدمشق<br/>         القديمة مساء 2010/4/25 معرضاً<br/>         للفنان بولس سركو.<br/>         ■ شهدت صالة المعارض في المركز<br/>         الثقافي الروسي بدمشق مساء</p> |
|--|---|---|



ياسر صافي.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/5/10 معرضاً للفنان السوري المقيم في النمسا عمر حمدي.

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/5/11 معرضاً جماعياً شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين

عنوان (ربيع حماة بين الأحياء القديمة) شارك فيه 26 فناناً تشكيمياً من مختلف المحافظات السورية.

■ عرض مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيلية بدمشق يوم 2010/5/9 نتاج ورشة عمل الطلاب الكبار بعنوان (ذاكرة حذاء).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/5/10 معرضاً للفنان فادي فياض.

■ شهدت صالة الشعب للفنون في مدينة حماة ضمن فعاليات مهرجان ربيع حماة مطلع أيار 2010 معرضاً جماعياً حمل



أحمد الحمود.

إضافة إلى الفنانة الفلسطينية المعروفة سامية الحلبي، والفنان اللبناني وليد المصري، والفنان الفلسطيني أسامة دياب. من الفنانين السوريين المشاركين: أسعد عرابي، ثائر هلال، عمار البيك، نهاد الترك، تمام عزام، مطيع مراد، عبد الكريم مجدل بيك، عبد الله مراد.

مساء 2010/5/19 معرضاً حمل عنوان (إبداعات خطية) للفنانين: تاج السر حسن، عصام الفتاح، منير الشعراني، وسامر شوكت.

■ شهدت صالة أيام في دبي خلال شهر أيار 2010 معرضاً جماعياً شارك فيه اثنان وعشرون فناناً غالبيتهم من سورية،

السوريين والعرب هم: حمود شنتوت، نزار صابور، سهيل بدور، مصطفى علي، فؤاد دحدوح، عروبة ديب، سبهان آدم. آزاد حمي.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/5/16 معرضاً للفنان ياسر صافي.

■ شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق





يامن يوسف.

# التشكيل العربي...



طه الدوري.

■ شهدت صالة (إكس في ايه) في دبي خلال شهر شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي عبد الناصر الغارم حمل عنوان (السلوك المستعاد).

■ شهدت صالة سلوى زيدان في أبو ظبي مطلع شباط 2010 أول معرض (تصوير ضوئي 1) شارك فيه الفنانون: جورج لويس من بريطانيا، رجا كيناني من لبنان، فنسنت سانبيه في فرنسا، غيتاميه من إيران. زهرة الخليج الطيبانية 2010/2/13

الحداد، أحمد مقيم، عبد الله العتيبي .. وليلى هاشم. جريدة الرأي الكويتية 2010/2/4

■ شهدت صالة بيت الرؤى للفنون بجرمانا مساء 2010/2/11 معرضاً لفن الغرافيك حمل عنوان (ملاحق مقدسية).

■ شهدت صالة أيام للفنون بدبي مطلع شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني أسامة دياب. زهرة الخليج الطيبانية 2010/2/6

■ شهدت أبو ظبي مطلع شباط 2010 معرضاً حمل عنوان (رحلة تباينات وتشابهات) شارك فيه الفنانون: كريمة الشوملي من الإمارات، عماد بشارة من لبنان، ج.ج. شراكي من كندا، بينيديكت مستانمتر وماركوس شيلي من ألمانيا، سوزانا لادو من أسبانيا. الاتحاد الثقافي الطيباني 2010/2/4

■ شهدت صالة المعارض في الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية مساء 2010/2/1 معرضاً للفنانين: آلاء



حليم الكريم.



■ شهدت الكويت يوم 2010/2/17 المزداد الفني العربي والإيراني المعاصر شمل أعمالاً لأكثر من خمسين فناناً منهم: محمد رواس، ركني هايرزاده، نبيل نحاس، جمال عبد الرحيم، رضا درشكاني، حسن مير، أحمد السوداني، فريدة لاشيا، سامي محمد، شانت أفيدسيان، لمياء قرقاش.

الاتحاد الثقافي الطيباني 2010/2/11

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإيطالي في بيروت خلال شهر شباط 2010 معرضاً لأساتذة الفن التجريدي في إيطاليا حمل عنوان (خطوط وألوان). جريدة الأخبار البيروتية 2010/2/18

■ شهدت مدينة أبو ظبي خلال شهر شباط 2010 (سمبوزيوم) أبو ظبي العالمي الأول شارك فيه 17 نحّاتاً عربياً وعالمياً. رافق الملتقى محاضرات وورش عمل - زهرة الخليج الطيبانية 2010/2/17

■ شهدت صالة (آرت سبايس) في دبي خلال شهر شباط 2010 معرضاً للفنان المغربي زكريا الرمحاني - زهرة الخليج الطيبانية 2010/2/27

■ شهدت كل من (لندن) و(أدنبرة) و(ويلز) خلال شهر آذار 2010 معارض للممثل الأمريكي المعروف (أنطوني هوبكنز) الذي سبق له ولعب ببراعة دور الفنان العالمي (بابلو بيكاسو) في أحد الأفلام المكرسة لحياة هذا الفنان الذي اعتبر فنان القرن العشرين، وكانت زوجة الممثل (هوبكنز) قد اكتشفت موهبته في الرسم بعدما شاهدت رسومه على



نجاة مكي



أنطوني هوبكنز



محسن غريب.

(سيناريوهات) الأفلام التي كان يقرأها فشجعت على تنميتها ومتابعتها. يركز (هوبكنز) البالغ 72 عاماً في رسوماته على العيون التي يعتبرها أساسية ومهمة جداً في حياة الإنسان. زهرة الخليج الطبية 2010/2/27

■ شهدت صالة (آرت سوا) بدبي مساء 2010/3/3 معرضاً للفن التشكيلي العراقي بعنوان (موطني) ضم أعمالاً لسبعة فنانين عراقيين يقيمون في مختلف أنحاء العالم منهم ضياء الغزاوي. الاتحاد الطبي 2010/3/3

■ شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني بمدينة أبو ظبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي الراحل اسماعيل فتاح الترك (1934 - 2004). زهرة الخليج الطبية 2010/3/6

■ شهدت صالة (آرت سوا) في دبي مساء 2010/3/14 معرضاً للفنون الإبداعية الفلسطينية شارك فيه 45 فناناً من المحترفين و11 فناناً من الهواة منهم: اسماعيل شموط، تيسير بركات، نبيل عناني، محمد الجالوس، إيفون علاوي، نويل جبور، رهام عودة. الاتحاد الطبي 2010/3/16

■ شهدت صالة المعارض في قصر المؤتمرات في أبو ظبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً مشتركاً للنحات المصري آدم حنين والإيراني برويز تانافولي.

■ شهدت جزيرة السعديات في الإمارات العربية المتحدة مطلع آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (آرت سكيب المدينة) ضم أعمالاً فنية عكست تحولات مدن الوطن

■ شهدت صالة قباب للفنون التشكيلية في أبو ظبي مساء 2010/3/21 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي طه الدوري والفنانة اليابانية جوري مورिका. الاتحاد الطبي 2010/3/23

■ شهدت صالة العرجون في أبو ظبي مساء 2010/3/24 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ربيع الفن) شارك فيه الفنانون: ابراهيم الرعابي، ومريم الكويتي من الإمارات، حسان علم الدين من لبنان،

العربي خلال القرن العشرين والحادي والعشرين من خلال استخدام مجموعة واسعة من أشكال الفن المعاصر منها: التصوير الضوئي، الخط العربي، فنون الأداء والتركيب.

■ شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني في أبو ظبي معرضاً للفنانة الإماراتية خلود الجابري استمر حتى نهاية آذار 2010. زهرة الخليج الطبية 2010/3/20





من معرض المدينة الفاضلة.

سورية، سلمان المالك من قطر. الاتحاد  
الطبيائيّة 2010/3/30  
■ شهدت صالة (تشكيل) في دبي أواخر  
آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (صورة

أواخر آذار 2010 معرضاً مشتركاً حمل  
عنوان (قصص لم تُرو) شارك فيه  
الفنانون: نجاة مكي من الإمارات، هالة  
الخليفة من البحرين، حسكو حسكو من

طه الهيتي وزهراء الهيتي من العراق،  
ومارك سيلرز من أمريكا. الاتحاد  
الطبيائيّة 2010/3/28  
■ شهدت صالة (آرت لونغ) في دبي

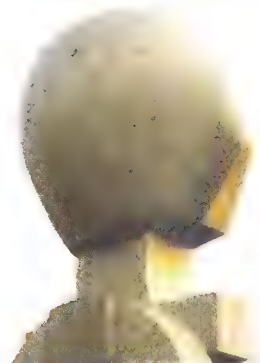




عباس يوسف.



محمد الجالوس.



من سميوزيوم أبو ظبي الدول للنحت.

الثقافي 2010/4/22

■ أقامت صالة أيام في دبي مساء 2010/4/30 مزادها الثالث للفن التشكيلي المعاصر احتوى على قرابة خمسين عملاً لفنانين من الوطن العربي يمثلون أساليب وأنواعاً مختلفة في إطار اللوحة الحديثة والمعاصرة. زهرة الخليج الطيبانية 2010/4/24

■ شمل المزاد الذي أقامته صالة (كريستيز) للفن العالمي المعاصر والحديث في دبي يوم 2010/4/28 لوحة للفنان العراقي حليم الكريم المعنونة (شاهدت بغداد). الأخبار البيروتية 2010/4/26

■ شهد محترف شبابيك للفن المعاصر في غزة أواخر نيسان 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني الشاب سالم عوض حمل عنوان (يوتوبيا). الاتحاد الثقافي 2010/4/29

■ شهد محترف تشكيل في دبي أواخر نيسان 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الإماراتي جلال لقمان حمل عنوان (ضد التيار). الاتحاد الطيبانية 2010/5/1

■ طالب فنانون ومثقفون عراقيون

الحضارية للفنون العربية الإسلامية والعمل على نشرها وتكريم مبدعيها في إطار الحوار الإنساني. والاهتمام بالتجارب الخطية الأخرى على المستوى الدولي. الاتحاد الطيبانية 2010/3/10

■ اختارت الجمعية الفلسطينية للفن المعاصر أن تطلق اسم (الحلاج) على المعرض الدائم الذي افتتح مطلع نيسان 2010 في رام الله بمناسبة ذكرى الفنان التشكيلي الفلسطيني الراحل مصطفى الحلاج صاحب التجربة الفنية المتميزة. الاتحاد الثقافي الطيباني 2010/4/8

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/4/10 معرضاً مشتركاً للفنانين محمد الجالوس من الأردن، وعباس يوسف من البحرين.

■ شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني في أبو ظبي خلال شهر نيسان 2010 معرضاً للخطاط الإماراتي عبد العزيز الفضلي.

■ شهدت تونس الدورة الخامسة عشرة لمهرجان المبدعات العربيات الذي تناول في فعالياته موضوع الحداثة في إبداعات المرأة العربية. الاتحاد

جيل) شارك فيه عدد من الفنانين الذين ركزوا في أعمالهم على موضوع الوجه.

■ شهدت صالة (كوادرو) في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً جماعياً حمل عنوان (فن الإمارات) شارك فيه الفنانون: نجاة مكي، عبد القادر الرئيس، عبد الرحيم سالم، ومحمد مندي. زهرة الخليج الطيبانية 2010/3/27

■ شهدت صالة (كوادرو) للفنون في دبي مطلع نيسان 2010 معرضاً للفنان البحريني رحيم شربيني.

■ انطلقت في السابع من نيسان 2010 في الشارقة الدورة الرابعة لملتقى الشارقة لفن الخط العربي الذي انطلق في العام 2002 على أن تُعقد دورته كل عامين بالتبادل مع بينالي الشارقة الدولي للفنون، وهو يهتم بالتعريف بفن الخط العربي نظرياً وعملياً بتفرعاته ومدارسه ومذاهبه، وكذلك بتفعيل الدراسات والأبحاث النظرية المتعلقة بفن الخط العربي وتنمية الذوق الجمالي وتعميقه لدى المتلقي وربط معارف الأجيال تربوياً وإبداعياً، وتوضيح الصورة

بتحويل بيت الفنان العراقي الكبير جواد سليم صاحب نصب الحرية الذي يتوسط بغداد منذ خمسة عقود إلى متحف فني باسم متحف جواد سليم وذلك للمحافظة على إبداعه لتتواصل الأجيال معه. يُذكر أن الفنان سليم من مواليد عام 1920، أسس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951، من أعماله المتميزة منحوتة (السجين السياسي) التي شارك فيها في المسابقة

الدولية في لندن عام 1953 وحصلت على المرتبة الأولى في الوطن العربي والمرتبة السادسة في العالم من بين ثلاثة آلاف وخمسمائة فنان من مختلف أرجاء العالم . توفي جواد سليم عام 1961 وواصلت المسيرة الإبداعية من بعده شقيقته نزيهة سليم. البعث السورية 2010/5/13  
■ شهدت صالة كوريت يارد بدبي مساء 2010/5/10 معرضاً استعادياً للفنان

اللبناني الراحل حسام علم الدين (1933 \_ 2003) وذلك بحضور زوجته جنان علم الدين التي تتابع عرض أعماله في سلسلة من المعارض. الاتحاد الطيبانية 2010/5/12  
■ شهدت صالة إيزابيل فان دن ايندن في دبي مساء 2010/5/3 معرضاً للفنانة التشكيلية اللبنانية المقيمة في مصر لارا بلدي.

## التشكيل العالمي...

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي مساء 2010/1/13 معرضاً للفنان الفرنسي كلود فيالا.  
■ شهدت مجموعة فرحام الفنية بدبي مساء 2010/1/28 معرضاً عالمياً حمل عنوان (من ماتيس إلى وار هول) ضم أعمالاً ورقية عائدة لمجموعة من الفنانين العالميين منهم: سلفادور دالي، بابلو بيكاسو، شاغال. الاتحاد الطيبانية 2010/1/22  
■ تعثرت سيدة وسقطت على لوحة (الممثل) للفنان بابلو بيكاسو وتسببت في تمزق 15 سنتيمتراً من اللوحة التي تعود إلى مئة عام ويقدر ثمنها بحوالي 129 مليون دولار حسب ما ذكر متحف ميتروبوليتان للفنون في نيويورك. تشرين السورية 2010/1/28  
■ شهدت صالة بورتوليو بدبي أواخر

كانون الثاني 2010 معرضاً للفنان الضوئي الفرنسي أرنود همبرت حمل عنوان (الواقعية والتجريد). الاتحاد الطيبانية 2010/1/24  
■ شهدت مدينة ميريديا شرق المكسيك معرضاً فنياً لأعمال وحياة الفنان الإسباني السورالي سلفادور دالي بمناسبة الذكرى 21 لوفاته. الاتحاد الطيبانية 2010/1/28  
■ أعلنت الخبيرة البريطانية في شؤون الفن بيتر باول أنه تم اكتشاف بفضل بصمات الأصابع لوحة جديدة للفنان الشهير ليوناردو دافنشي (1452 \_ 1519) واللوحة المكتشفة هي عبارة عن صورة لفتاة شابة انشغل العالم بها لمعرفة تاريخها الحقيقي وشخصية الرسام الذي قام برسمها. البعث السورية 2010/1/28

■ بيعت لوحة ظن أصحابها طويلاً أنها عائدة للفنان الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي في مزاد علني نظمته دار سوثيرز في نيويورك بسعر 1.5 مليون دولار أعلى بكثير من سعرها التقديري. واللوحة التي باتت تُنسب رسمياً إلى مدرسة ليوناردو دافنشي بعد معركة قضائية وجدل داك قرابة القرن، كانت مقدرة بين 300 إلى 500 ألف دولار. الاتحاد الثقافي الطيبانية 2010/2/3  
■ تصدرت لوحة للفنان الإسباني الشهير بابلو بيكاسو (رأس امرأة) مبيعات لوحات من الفن الانطباعي والحديث في مزاد أقيم في دار كريستي يوم 2010/2/2 حيث بيعت بـ 8.1 ملايين جنيه استرليني أي ما يعادل 13 مليون دولار.  
■ كما حققت لوحة (الفجرية) للفنان



بوتاسل ديليان.



# DALI



دالي في تجليات.

■ شهدت صالة الخط الثالث في دبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنانة بوران جينشي. زهرة الخليج الطيبانية 2010/2/6.

■ حطم تمثال من البرونز للنحات السويسري ألبرتو جياكومتي الرقم القياسي لأعلى عمل فني يباع في مزاد

■ كما أقامت كريستي أيضاً مزاداً لبيع أعمال من الفن السوريالي أمس الأول حقق نحو 10.1 ملايين جنيه استرليني. تشرين السوربة 2010/2/4

■ شهدت صالة (آرت كوتور) في دبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنانة سنتيا ريتا ريتشارد.

الهولندي (فان دونجن) ثاني شعر في المزاد إياه، وبيعت مقابل 7.1 ملايين جنيه استرليني.

■ وبيعت لوحة (الإسبانية) للفنانة الروسية نتاليا غونشاروفا التي عرضت في نفس المزاد السابق للمرة الأولى مقابل 6.4 ملايين جنيه استرليني.



سلفادور دالي.

(فان كوخ الحقيقي .. الفنان ورسائله)  
وهذا المعرض الذي يُعد أكبر معرض  
يقام لأعمال الفنان فان كوخ في لندن  
منذ عام 1968، ضم المعرض 35 رسالة  
من رسائل كوخ إلى جانب لوحات ورسوم  
تجسد مواضيع ذات صلة بهذه الرسائل  
التي تخبرنا أنه كان غاضباً وأحزناً أو  
سعيداً، ملحق الثورة الثقافي الدمشقي  
2010/2/16

■ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي  
مساء 2010/2/22 معرضاً للفنان  
الألماني توبياس لينهير حمل عنوان  
(بلوتون). زهرة الخليج الطيبانية  
2010/2/22

الإيراني أحمد أمين نازار.  
■ شهدت صالة (اكس في ايه) بدبي  
منتصف شباط 2010 معرضاً للفنان  
الألماني آل براثيوت دعاه (رواق  
المرايا). زهرة الخليج الطيبانية  
2010/2/13  
■ شهدت صالة المعارض في المركز  
الثقافي في العربي (أبو رمانة) مساء  
2010/2/14 معرضاً لخمس فنانات من  
تركيا.

■ شهدت أكاديمية الفنون الملكية في  
العاصمة البريطانية لندن خلال شهر  
شباط 2010 معرضاً شاملاً للفنان  
الهولندي الشهير فان كوخ حمل عنوان

مسجلاً 65 مليون جنيه استرليني،  
أي ما يعادل 104.3 ملايين دولار في  
مزاد أقيم بدار مزادات سوئي في  
لندن. والرقم القياسي السابق سجلته  
لوحة الفنان الإسباني بابلو بيكاسو  
(فتى الفليون) التي بيعت مقابل 104.2  
ملايين دولار في مزاد في نيويورك عام  
2004. الثورة السورية 2010/2/5  
■ شهدت صالة قباب للفنون التشكيلية  
بأبو ظبي مساء 2010/2/8 معرضاً  
للفنان السويسري (دوغلاس غرينفل).  
الاتحاد الطيبانية 2010/2/10.  
■ شهدت صالة B21 في دبي خلال  
شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي



من أعمال هتلر.





من أعمال بيكاسو الهند.



رضا عابدي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً للمصور الضوئي ديتير ريمان حمل عنوان (انطباعات عن جمهورية متلاشيّة). الفنان من مواليد 1949، نشأ في عائلة مغمرة بالتصوير الضوئي في مدينة درسدن، وقد درس فن التصوير الضوئي في المدرسة العليا لفنون الحفر والكتاب بمدينة لايبزغ.

■ استخدم علماء تقانات من تلك المتبعة لإزالة الأوشام بالليزر بنجاح لترميم لوحات فنيّة وجداريات عتيقة فقدت نضارتها مع مرور الزمن، ويستخدم الاختصاصيون منذ زمن أشعة الليزر لإزالة طبقات الغبار والشوائب المتصلبة على الأعمال فنيّة المنفذة من الحجر أو المعدن، لكنهم طوروا هذه التقنيّة ليصبح تطبيقها ممكناً على اللوحات أيضاً.

■ شهدت صالة (ذوريد) في دبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً للفنان الفيتنامي (بام أن هاي) حمل عنوان (ان فوكس).

■ شهدت صالة كاربون 12 في دبي مساء 2010/3/25 معرضاً للفنانة التشكيلية الإيرانية سارة حبار حمل عنوان (ما كان يجب أن نخسره خسرناه، وفي ليلة من دون قمر مشينا). زهرة الخليج الطليانيّة 2010/3/20.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/3/24 بمناسبة عيد الأم معرضاً جماعياً حمل عنوان (الإلهام والأيدي الماهرة) شاركت فيه مجموعة من الفنانات الروسيات اللواتي يعشن مع أزواجهن في سورية.

■ شهدت العاصمة الإسبانيّة مدريد خلال شهر آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (الانطباعيّة - نهضة جديدة). يدور المعرض في فلك معرض الانطباعيّة الأول عام 1874 في باريس

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً للمصور الضوئي ديتير ريمان حمل عنوان (انطباعات عن جمهورية متلاشيّة). الفنان من مواليد 1949، نشأ في عائلة مغمرة بالتصوير الضوئي في مدينة درسدن، وقد درس فن التصوير الضوئي في المدرسة العليا لفنون الحفر والكتاب بمدينة لايبزغ.

■ استخدم علماء تقانات من تلك المتبعة لإزالة الأوشام بالليزر بنجاح لترميم لوحات فنيّة وجداريات عتيقة فقدت نضارتها مع مرور الزمن، ويستخدم الاختصاصيون منذ زمن أشعة الليزر لإزالة طبقات الغبار والشوائب المتصلبة على الأعمال فنيّة المنفذة من الحجر أو المعدن، لكنهم طوروا هذه التقنيّة ليصبح تطبيقها ممكناً على اللوحات أيضاً.

■ شهدت صالة العروض في أبو ظبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً للفنانة الإيرانية شرارة صالح حمل عنوان (شعر الألوان). الاتحاد الطليانيّة 2010/10/5.

■ شهدت صالة الفاف في أبو ظبي منتصف شهر آذار 2010 معرضاً لمجموعة من فناني جمهورية الدومنيكان. زهرة الخليج الطليانيّة 2010/3/6.

■ شهدت صالة مزاد كريستي ثمناً قياسيًّا للوحة هامة من أعمال الفنان بابلو بيكاسو من مرحلته الزرقاء الأكثر شعبيّة عرضتها للبيع في حزيران



من معرض فن الاستشراق المعاصر.

وهو العام الذي يتزامن مع تأسيس متحف لوكسمبورغ لعرض أعظم الأعمال الأكاديمية الحاصلة على جوائز (الصالون الفرنسي). الاتحاد الثقافي  
الظبياني 2010/3/25

■ شهدت صالة أوبرا بدبي مساء 2010/3/24 معرضاً حمل عنوان (فن الاستشراق المعاصر) شارك فيه خمسة عشرة فناناً وفنانة من أوروبا بأعمال تتناول جوانب متعددة من حياة المجتمعات الشرقية العربية والشرق أوسطية والإفريقية. الاتحاد الظبياني 2010/3/26

■ شهدت صالة إيزابيل فان دين اينديه في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً للفنان الإيراني رامين حائر يزاده. زهرة

الخليج الظبياني 2010/3/27  
■ أشارت الأخبار إلى أن هتلر الزعيم النازي الذي حكم ألمانيا ما بين عامي 1933 و1945 ويعد من بين مئة شخصية تركت أكبر الأثر في تاريخ البشرية في القرن العشرين كان له جانب آخر، إذ رسم حوالي 1500 لوحة ما بين زيتية ومائية وبالفحم وقلم الرصاص، عرضت في شهر آذار 2010 في مزاد علني بلندن.

تقسم هذه الأعمال إلى ثلاث مجموعات: الأولى منها مودعة الآن في صناديق بأحد متاحف فلورنسا. والثانية يملكها اللورد (باث) بانكلترا. أما المجموعة الثالثة والأهم فإنها بحوزة الأمريكي (بيلي برايس) في تكساس. ولكل مجموعة من

هذه اللوحات قضايا تحوم حولها وتحول دون خروجها للنور. فالمجموعة الأولى والمسماة بلوحات هتلر الفلورنسية، تثير في الوقت الحاضر سلسلة من المشكلات القانونية بين ورثة (سيفيرو) وإدارات المتاحف، وهي المشكلات التي لن تنتهي بسهولة بل تزداد تعقيداً بمرور الوقت، بسبب توقع ارتفاع صوت مفاجئ من ألمانيا يقول صراحة: إن هذه اللوحات لنا ومن حقنا استعادتها. الثورة الدمشقية 2010/3/27 .

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/3/29 معرضاً للفنانة الروسية جانا كوبليفا.

■ شهدت صالة المعارض في المركز



من معرض الانطباعية في مدريد.

منسوجات وحلي وسيوف وصندوقان  
عثمانيان مطعمان بالعاج والفيروز  
والياقوت. وتمتد مصادر القطع التي  
سشملها المزاد من الأندلس غرباً إلى  
الصين شرقاً وتغطي حقبة زمنية من  
القرن السابع إلى القرن التاسع عشر  
الميلاديين. الاتحاد الثقافي الطيباني  
2010/4/15

■ شهدت صالة XVA في دبي خلال نيسان  
2010 معرضاً للفنانة الألمانية كارولين  
كروف حمل عنوان (فاتامورغانا) وهو  
نوع من السراب الأعلى المعقد جداً الذي  
تقلب الصور ويكون السراب فيه سريع  
التغير، وغالباً ما يحصل في المناطق  
الصحراوية. زهرة الخليج الطيبانية  
2010/4/17

الاتحاد الثقافي الطيباني 2010/4/8  
■ شهدت صالة قصر الإمارات في أبو  
ظبي منتصف نيسان 2010 معرضاً حمل  
عنوان (حكاية منسوجات إسلامية)  
ضم أكثر من 200 عمل نسيجي فخم  
ونادر.

■ شهدت صالة الخط الثالث في دبي  
خلال شهر نيسان 2010 معرضاً للفنانة  
الإيرانية شيرين علي أبادي حمل عنوان  
(عين تحبك). زهرة الخليج الطيبانية  
2010/4/10

■ أزاحت قاعة سودبي للمزادات في لندن  
الستار في الآونة الأخيرة عن أكثر من  
300 قطعة فريدة ستطرح للبيع بالمزاد  
تحت عنوان (فنون العالم الإسلامي)  
والقطع التي ستطرح بالمزاد بينها

الثقافي العربي بالمزة مساء 2010/3/30  
معرضاً للفنان الإيراني المعاصر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز  
الثقافي الفرنسي بدمشق مساء  
2010/3/31 معرضاً للفنان الفرنسي  
فيليب أبلوا والإيراني رضا بديني.

■ شهدت صالة المليونيوم في أبو ظبي  
مطلع نيسان 2010 معرضاً جماعياً  
شارك فيه 51 فناناً عربياً وغريباً قدموا  
فيه رؤى بيئية بأعمال توزعت على الرسم  
والنحت والتصوير الضوئي والطباعة.

الاتحاد الثقافي الطيباني 2010/4/15  
■ شهدت صالة سلوى زيدان للفنون  
التشكيلية بأبو ظبي مطلع نيسان 2010  
معرضاً للفنان الفرنسي بوتاسل ديليان  
حمل عنوان (نظرة ثاقبة بعيون طائر).





صورة للفرنسي أرنولد.

والعراق وسورية ولبنان ومصر والجزائر  
وتركيا وأوروبا. زهرة الخليج الطبييئة  
2010/4/24.

■ شهدت صالة الغاف في أبو ظبي مساء  
2010/4/25 معرضاً للفنانة البيروفية  
سينثيا برياتا حمل عنوان (منظور

■ نظمت دار كريستيز يوم 2010/4/27  
مزاداً للأعمال الفنيّة العالميّة الحديثة  
والمعاصرة في دبي شمل أعمال 18 فناناً  
من منطقة الشرق الأوسط يشتغلون في  
مجال الرسم والتحت. الفنانون من  
الإمارات العربية المتحدة وإيران

■ شهدت صالة موجو في دبي خلال  
نيسان 2010 معرضاً للفنان الإيراني علي  
أزرمي حمل عنوان ( غير مقصود).  
■ شهدت صالة مسرح أبو ظبي الوطني  
مساء 2010/4/27 معرضاً للفنان ليون  
كي آل شو.





زكريا الرحمانى.



لارا بلدى.



المرأة ذات القبعة الزرقاء لبيكاسو.



الفحات الإيرانية برونز تانافولى.

(ايسلاندس). زهرة الخليج الطيبانية  
2010/5/8.

■ اعترفت تاجرة تحف فنية في لوس  
أنجلس بأنها مذنبه بتهمة بيع لوحة  
مزيفة لبيكاسو. وذكرت صحيفة (لوس  
أنجلس تايمز) أن تاتانيا خان (70  
عاماً) اعترفت بأنها مذنبه في الاتهامات  
الموجهة إليها بالتلاعب بشهادتها  
والكذب على محققى مكتب التحقيقات  
الاتحادي (إف بي آي). وقد تواجه  
عقوبة السجن لمدة تصل إلى 25 عاماً  
لكنها على الأرجح ستقضى عامين فقط  
في السجن بموجب اتفاق تم التوصل  
إليه معها.

وتردد أن خان باعت نسخة مزيفة  
من لوحة بيكاسو (المرأة ذات القبعة  
الزرقاء) التي رسمها عام 1902  
مقابل مليوني دولار. وكانت قد دفعت  
1000 دولار للمزور مقابل رسم اللوحة  
بالاستعانة بنسخة مصورة للوحة  
الحقيقية.

واشتبه المشتري في أن اللوحة مزيفة  
وطلب تدخل خبير فني لتقييمها كما أبلغ  
مكتب التحقيقات الاتحادي.

وضبطت السلطات لوحة أصلية للفنان وليم  
دي كوننج اشتريتها خان مقابل 700 ألف  
دولار من الأموال التي جنتها من بيع لوحة  
بيكاسو المزيفة. وتعتزم السلطات بيع لوحة  
دي كوننج وإعطاء المقابل للضحية. الاتحاد  
الثقافي الطيبانية 2010/5/13.

ثقافي) وآخر للفنانة الأمريكية من  
أصول إيرانية ناز شهروح حمل عنوان  
(هافت — سين زازن). الاتحاد  
الطيبانية 2010/4/27

■ شهدت صالة المسرح الوطني بأبو  
ظبي مساء 2010/4/27 معرضاً للفنان  
التشكيلي الصيني (ليو جيو). الاتحاد  
الثقافي الطيباني 2010/5/6

■ شهدت دمشق اعتباراً من 5 أيار 2010  
نظاهرة أيام التصوير الضوئي التي  
تقام منذ عشر سنوات ويشارك فيها  
فنانون من سورية وبلاد أخرى.

■ بيعت لوحة (عارية .. أوراق خضراء  
وتمثال نصفي) للفنان بابلو بيكاسو  
بأكثر من 106 ملايين دولار في صالة  
كريستي محققة رقماً قياسياً جديداً  
لعمل فني يباع في مزاد. الثورة الدمشقية  
2010/5/6.

■ شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق  
مساء 2010/5/12 معرضاً للفنان  
العالمي سلفادور دالي ضم مجموعة من  
أعمال الحفر المطبوعة.

■ شهدت صالة مصطفى علي مساء  
2010/5/27 معرضاً حمل عنوان (حوار  
مع الشرق) مدرسة ريباس بروس -  
أعمال لورنيس ايريرا وجوسيب ماري  
ريباس بروس.

■ شهدت صالة الخط الثالث في  
دبي مطلع أيار 2010 معرضاً للفنان  
التشكيلي الإيراني عباس أخافان بعنوان

\*\*\*

# .. الأخيرة ..

تستدعي كلمة (فنان) إلى ذهن المتلقي العربي، معانٍ لا حصر لها، لا سيما بعد تشعب استخداماتها في الحياة اليومية. فهذه الكلمة، دون ربطها باصطلاح آخر، لا تعني شيئاً محدداً، تماماً كما هو الأمر بالنسبة لكلمة (فن) العائمة والملتبسة التي صارت تعني كل شيء ولا شيء في الآن نفسه، حيث باتت كلمة (فن) مقرونة بعشرات الفعاليات الإنسانية المعاصرة، من بينها ضروب الإبداع المختلفة، والحرف، والمشغولات اليدوية، وتنسيق الحدائق، والسياسة، والطبخ، والحب بأطيافه كافة، والتسويق ... الخ.

الأمر نفسه، ينسحب على كلمة (فنان) التي أصبحت تطلق على التشكيلي، والسينمائي، والمسرحي، والتلفزيوني، والسياسي البار، والمحامي الضليع، والراقص أو الراقصة، والمعمار، والميكانيكي، ومنسق الحدائق، ومرتب طاولات الطعام، ومربي الأطفال ... وغير ذلك من الحرف والمهن والمهام والوظائف التي تستدعي وجود إنسان مذوق، أنيق، قادر على منح صفة الكياسة، والنظام، والترتيب، والجمال، لما يقوم به، في حياته اليومية.

استناداً إلى ما تقدم، يبرز تساؤل مشروع وضروري: من هو الفنان حقاً؟ هل هو إنسان عادي كبقية الناس، أم هو متميز عنهم بصفات ومواصفات خاصة؟ هل له حياته الخاصة، وسلوكه الخاص، وشكله المميز؟ هل للفنان أجواءه الخاصة، وحياته المختلفة؟ أم هو إنسان عادي كبقية خلق الله؟

في الإجابة على جملة هذه التساؤلات، تتعدد وتختلف الآراء والاجتهادات والتفسيرات، فحين يؤكد البعض أن للفنان حياة سوية وعادية كغيره، لكنه كمبدع، لا بد من أن يحمل في أعماق نفسه ثنائية حادة تُعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه. فهو من ناحية، موجود بشري يملك حياة خاصة، ولكنه من ناحية أخرى، عملية إبداعية لا شخصية!! وبناءً عليه، ورغم كون الفنان موجوداً بشرياً، إلا أنه قد يكون سوية عادياً، أو مريضاً شاذاً، وتالياً يمكننا عن طريق فحص بنيته النفسية، الاهتمام إلى مقومات شخصيته، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناناً يملك مقدرة فنية خاصة إلا بالنظر إلى تحصيله الفني، وإنتاجه الإبداعي، وهو الأساس!!.